

MONATSHEFTE
FÜR
MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN
VON DER
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

SIEBENTER JAHRGANG
1875.

REDIGIRT
VON
ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von M. Bahn (früher T. Trautwein),
Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.
Linden-Strasse 79.

Nettopreis des Jahrganges 3 Thaler.



Ehre. und korrespondirende Mitglieder.

Dr. August Wilhelm Ambros in Wien

Dr. J. P. Heije in Amsterdam

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedlen (Schweiz)

Freiherr Albert von Thimus, Appellationsgerichtsrath in Köln

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender

Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender

Rob. Eitner, Berlin, Sekretär

M. Bahn, Berlin, Mitglied des Ausschusses

L. Liepmannsohn, Berlin, Mitglied des Ausschusses

Emanuel Mai, Berlin, Mitglied des Ausschusses

Ordentliche Mitglieder.

Petr. Altwirth, Chorreg. Reichersberg

J. Angerstein, Rostock

M. von Asantschewsky, Direktor, St. Petersburg

Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)

Dr. Bamberg, Consul, Messina

Ev. J. Battlogg, Fröhmeser u. Chorreg. in Gaschurn

Georg Becker, Lancy b. Genf

W. Bethge junior, Wilsleben

H. Bock (Bote und Bock), Berlin

Bode, Seminarlehrer, Lüneburg

Dr. Boecker, Pfarrer, Fischeln

Alfr. Dörfel, Leipzig

O. Dressler, Chordirekt., Weingarten

de Jonge van Ellemeet, Berlin

Dr. Faisst, Prof., Stuttgart

Dr. F. Fraidl, Graz

Dr. E. Friedländer, geh. Staats-Archivar, Berlin

Edm. Friese, Musikdir. Offenbach a/M.

Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diesenhofen (Schweiz)

Moritz Fürstenau, Dresden

Frz. Xav. Haberb., Kapellmeister, Regensburg

J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden

S. A. E. Hagen, Kopenhagen

Mich. Haller, Chorreg., Regensburg

Dr. Heimsoeth, Prof., Bonn

Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier

H. Hüls, Domvic., Münster

Otto Kade, Musikd., Schwerin i. M.

Kirchhoff und Wigand, Leipzig

Uto Kornmüller, Kloster Metten i. Niederbayern

Alex. Kraus Sohn, Florenz

Emil Krause, Hamburg

Arnold Kuczyński, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg

Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl b. Bern

J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.

Melde, Dr. und Prof., Marburg

Freiherr von Mettingh, Zerkabelshof b. Nürnberg

Therese von Miltitz, Dresden

Wigand Oppel, Frankfurt a/M.

Albert Quantz, Göttingen

Carl Riedel, Prof., Leipzig

Dr. Rietz, Oberkapellmeister, Dresden

A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg

Jul. Rühlmann, Dresden

Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau

Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe

Raym. Schlecht, geistl. Rath, Eichstätt

L. Schlottmann, Berlin

W. Schulze, Lehrer, Berlin

F. Simrock, Berlin

J. A. Stargardt, Berlin

Herm. Stecher, Oberlehrer, Annaberg i. S.

Prof. G. W. Teschner, Berlin

Prof. J. Tresch, Kapellmeister, Eichstaett

Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten

Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)

C. F. Weitzmann, Berlin

Dr. Franz Witt, Schatzhofen

Dr. Carl Zangemeister, Oberbibliothekar, Heidelberg

Inhaltsverzeichniss.

	Seite
Musica Enchiriadis von Hucbald, Fortsetzung, übers. von R. Schlecht	1
Bemerkungen zu Hucbald's Musica Enchiriadis, Titel und Index dazu.	65
Ueber Musikportraits von A. Quantz	93
Ueber die außerliturgischen Liedertexte des 16. Jahrh., von A. Frölich	97
Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach 1534—1544, veröffentlicht von Dr. E. His in Basel.	122, 139
Der Sündenfall und Marienklage. Zwei niederdeutsche Schauspiele, herausgegeben von Dr. O. Schoenemann, besprochen von R. Schlecht.	129
Zwei Briefe von Sixt Dietrich an B. Amerbach 1517 und 1518, veröffentlicht von demselben (Korrekturen zu den vorhergehenden, p. 159).	157
Die Rathsschulbibliothek in Zwickau in Sachsen, von Eitner	161
Zwei Briefe von Adrian Petit Coelico, mitgetheilt von M. Fürstenau	166
Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrh. mitgetheilt von Beyer I. Heinrich Schütz p. 171. II. Michael Praetorius p. 177. III. Heinrich Bach 178. IV. Christian Grefenthal 179. V. Werner Fabricius, 180. VI. Joh. Christian Hoff- mann, 181. VII. Johann Heller, 183. VIII. Balthasar Hildebrand, 184. IX. Hermann Koch, 185. X. Johann Christoph Körber, 186. XI. Adam Judenfeind, 187, veröffentlicht von Beyer, k. Archiv. in Stolberg a/H. Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied, besprochen von Eitner	188
Zur Musikbeilage Seite 30, 61, 191.	
Recensionen: W. Chappell, The history of music (p. 95). Die liturgischen Altarweisen (p. 108). Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach (p. 141).	
Musikbeilagen: Tänze des 15.—17. Jahrhunderts nebst Titel und Index (Seite 49—152. Anfang im 6. Jahrg.).	

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Musica Enchiriadis von Hucbald

übersetzt und mit kritischen Anmerkungen begleitet

VON

B. Schlecht.

(Fortsetzung.)

Sch. Was ist aber ein halber Ton? (Semitonium).

L. Halbtöne oder Limmata (limmata) nennen wir nicht volle (plena) Zwischenräume der Töne (sonorum). Werden diese an der ihnen gebührenden Stelle angebracht, so prägen sie ihren Tonarten ihre Eigenthümlichkeit auf und sichern dem Gesange (cantilenam) die Lieblichkeit des Wohlklanges (concordiae); werden sie aber nicht an ihrem Platze angebracht, so machen sie die Melodien (mela) dissoniren. Denn man muss wissen, dass eine Tonreihe nur dann nach ihrer natürlichen Eigenschaft geordnet ist, wenn die Töne nach ihren natürlichen Zwischenräumen bemessen sind. Aber wenn die Entfernung eines Tones von dem anderen falsch bemessen ist, so geht er sogleich in einen anderen Charakter (qualitatem) über und verkehrt die begonnene Ordnung. Und darin besteht der erste Misslaut unter den oben genannten zwei Fehlern.

Sch. Ich bitte, zeige durch deutliche Beispiele, wie es sich mit dieser Art Misslauten verhält.

L. Ich will es versuchen, so gut ich kann; Du aber merke wohl auf. Der zweite Ton E wird mit dem dritten F stets durch einen halben Ton verbunden; der dritte F hat aber nach oben den vierten G

und der zweite E nach unten den ersten D, so: $D_T E_s F_T G$. Merke also in jedem Tetrachord die zwei Töne: den vierten G und den ersten D.

Wenn also im Aufsteigen nach dem ersten Ton D der dritte F (in demselben Verhältniss) gemessen wird wie nach dem zweiten E, so ist dies der erste Missklang. Eben so, wenn im Absteigen zunächst nach dem vierten Ton G der zweite E so gemessen wird, wie nach dem dritten, so ist das der zweite Misslaut.

Sch. Wie?

L. Sage das Pentachord vom vierten Tone C an aufwärts her, und steige durch dieselben Stufen wieder abwärts. (Siehe Figur 12).

Sch. Ich habe sie gesagt.

L. Dasselbe werde ich nun auch sagen, aber sogleich etwas anderes einfügen, wodurch etwas an der früheren Ordnung geändert wird, nämlich in der dritten Stufe, wie nach dem zweiten Ton den dritten einsetzen. (Siehe Figur 13).

Merkest Du hier, dass diese zwei Pentachorde nicht übereinstimmen?

Sch. Ich merke es, und tadle, dass das Pentachord nicht in derselben Weise fortschreite wie es begonnen hat.

L. Es ist so; indem es vom vierten Ton C beginnt, gelangt es zum ersten D. Es kommt aber auf der ersten Seite nicht zum Verhältnissmaße des zweiten E, sondern durch ein zu kurzes Intervall wird der dritte Ton F statt des zweiten (als Halbton) gemessen, was durch die Linie dargestellt wird, welche zwischen D und F statt eines Häuschens liegt.

Sage nun auch das Pentachord vom ersten Tone D anfangend her.

Sch. Ich habe sie hergesagt. (Siehe Figur 14).

L. Ich will sie auch hersagen, aber ein wenig von dieser Ordnung abweichen, indem ich auf der zweiten Seite den zweiten Ton E dem vierten G, nach Art des dritten F, anreihe. (Siehe Figur 15).

Hast Du gemerkt, dass auch dieses Pentachord von der Ordnung abweiche, dass es nicht zurückkehrt wie es begonnen hat?

Sch. Ich habe es gemerkt.

L. Siehst Du, dass es im ersten Tone D anfängt und im vierten C schließt?

Sch. Ich habe es allerdings gesehen.

L. Bemerke auch, wie das Pentachord wieder zu dem Tone zurückkehrt, von dem es ausgegangen ist, wenn ich zu beiden Seiten die Ordnung durch die nicht vollen Töne (d. i. Halbtöne) alterire. Es sei das Pentachord des vierten Tones gewählt. (Siehe Figur 16).

Ist das Deinem Ohre (sensui) klar?

Sch. Es ist mir vollständig klar, sowohl durch die Darstellung für das Auge, als durch das Singen für das Ohr, dass auf keiner der beiden Seiten die Ordnung festgehalten sei.

L. Die Limmate werden hier „nicht volle Töne“ genannt, und durch dieselben wird bisweilen eine Tonart (modus) in eine andere verwandelt, oder durch dieselben auch wiederhergestellt, wie man an den Gesängen häufig ersehen kann.

Sch. Sind diese (Halbtöne) für Fehler zu halten? (wenn sie nicht die ihnen gebührende Stelle einnehmen? Cod. 14649.)

L. Ohne Zweifel sind es Fehler. Aber wie in den Versen bisweilen Barbarismen und Soloezismen figürlich gemischt werden, so bringt man auch geflissentlich in Gesängen Limmata an. Wir wollen aber noch andere Fehler betrachten. Der dritte Misston ist dem ersten gerade entgegengesetzt, nämlich wenn auf der ersten Seite nach dem zweiten Ton E nochmal ein zweiter E in dem Verhältniss wie zu dem ersten D gesetzt wird, mit missbrauchtem, nämlich zu grossem Zwischenraume. Es sei wieder das Pentachord des vierten Tones C, an dem dieser Fehler gezeigt wird. (Siehe Figur 17).

Sch. Ich tadle auch diesen Missklang.

L. Sieh, auch einen vierten Missklang in der Art, welche dem zweiten entgegengesetzt ist, nämlich wenn auf der zweiten Seite, vom dritten Ton F an wie vom vierten G ein zweiter dritter Ton gesetzt wird. Es sei das Pentachord vom ersten Ton D gewählt. (Siehe Figur 18).

Sch. Auch das sehe ich ein, dass, statt nach dem dritten Ton F der zweite E gesetzt wäre, missbräuchlich vom dritten Tone wieder der dritte F wie nach dem vierten durch ein zu grosses Intervall gemessen wurde.

L. Wollen wir ein Pentachord beifügen, dessen beide Seiten durch die genannten Fehler verdorben sind, so entsteht folgender Missklang. Es sei ein Pentachord des vierten Tones C. (Siehe Figur 19).

Sch. Wahrlich ein Missklang, der nicht lieblich klingt. ¹⁸⁾

L. Nachdem wir erkannt haben, wie ein Ton von einem andern falsch bemessen werden kann, wollen wir auch sehen, wie es komme, dass Gesänge gegenseitig nicht wohltönend zusammenklingen, wenn ein Ton dem andern auf den gebührenden Stufen nicht entspricht.

Sch. Auch um das bitte ich allerdings.

L. Merke nun hierher und siehe, wie in den Tetrachorden und Pentachorden die vier verschiedenen Töne geordnet werden, damit Du klar sehest, der wievielte Ton ein Ton von jedem beliebigen andern an gerechnet sei. Denn wie bei Farben, welche je vier und vier der Ordnung nach zusammengestellt werden, z. B. roth, grün, gelb, schwarz, nothwendig jede derselben, nachdem drei andere gefolgt sind, an der fünften Stelle sich wiederholt, so ist das auch bei den Tönen der Fall, dass jedem zu beiden Seiten auf der fünften Stufe sein gleicher (compar) entspricht, wenn sie nach einander immer aufs Neue wiederholt folgen.

Sch. Warum sagst Du aber „gleich“, da sie doch in Höhe und Tiefe verschieden sind?

L. Sie sind zwar in Höhe und Tiefe verschieden, doch stimmen sie durch eine natürliche gemeinsame Eigenschaft (*socialitate*) überein. Ferner jeder Ton, welcher auf dieser oder jener Seite zu einem andern der zweite ist, ist auf der andern der vierte; der auf der einen der dritte ist, ist auf der andern ebenfalls der dritte. Dieses will ich aber nur gesagt haben in Beziehung auf das, wie in der Fortsetzung der Tetrachorde die vier verschiedenen Töne geordnet werden.

Sch. Um aber zu unterscheiden, was für ein Ton dieser oder jener sei, wünschte ich von einem jeden seine besondere Eigenschaft zu kennen.

L. Das verlangst Du mit Recht; denn erst wenn die besondere Eigenschaft der Töne klar ist, kann man in dem Uebrigen weniger irren. Diese Erkenntniss aber wird durch eine leichte Uebung erlangt. Wähle dir also einen Gesang, der z. B. im ersten Tone D schließt. Diesem soll sogleich ein anderer angefügt werden, welcher entweder mit demselben Tone, oder mit seinem verwandten (*compari*) entweder in der Höhe oder Tiefe beginnt — oder mit dem vierten Ton G, oder dem dritten Ton F, oder dem zweiten E anfängt.

Also nur, wenn der anzufügende Gesang im ersten Tone D beginnt, setze entweder den folgenden Gesang gleich mit dem Schlusse des vorausgehenden, das ist in denselben ersten Ton D, oder beginne ihn auf dessen oberen oder unteren Quint.

Dagegen einen Gesang, welcher mit dem vierten Tone G anfängt, beginne einen Ton höher oder eine Quart tiefer. Ferner, wenn er mit dem dritten Ton F anfängt, beginne ihn um eine Terz höher oder tiefer; fängt er mit dem zweiten Ton E an, beginne ihn um eine Sekunde höher oder eine Quart tiefer nach der folgenden Darstellung der Töne:

a G F E D C H A r

In diesem Falle aber kann das, was folgt, mit dem, was vorgesungen wird, keineswegs zusammen stimmen.

Und dasselbe erfolgt in allen Tönen, so dass nämlich der nachfolgende Gesang mit dem vorhergehenden nicht zu einem zusammenklingenden Körper zusammentreten kann, wenn er mit dem ersten entweder oben oder unten verbunden werden sollte, weil (*quoniam* nicht *qua*) das Ende des einen und der Anfang des andern jeder mit seinem eigenen Maße bemessen wird.

Wenn es also erfordert ist, dass dieser Zusammenklang statt finde, so ist es nothwendig, dass sowohl die Schluss- als Anfangstöne nach der natürlichen, ihnen gemeinsamen Ordnung bemessen werden. Wo dieses nicht geschieht, kann auch dieser Forderung nicht entsprochen werden. Die Gesänge können zwar für sich in wohltonender Ordnung fortschreiten; sie können sich aber mit einander zu einem wohlklingenden Ganzen

nicht einen. Es ist also Aufgabe des erfahrenen Sängers zu wissen, wann ein Gesang dem andern zu folgen hat und wann dieses nicht nöthig ist.

Auch von diesem Auseinandergehen ist genug gesagt. Man muss aber auch wissen, dass die erste Vereinigung (*concordatio*) jene ist, welche sich nach oben genannter Weise an den Gang der Melodie anschliesst. Die zweite etwas mindere Vereinigung besteht darin, dass man um die Schwierigkeit einer zu grossen Höhe oder Tiefe zu vermeiden, den folgenden Gesang in die obere oder untere Quint versetzt folgen lässt. Die dritte Vereinigung ist die in der Oktave, das ist, wenn man die Melodie einer neuen oder höheren Stimme überträgt. Bei diesen Zusammenstellungen von Gesängen lässt sich die Einheit noch einigermaßen wahren; auf andere Weise kann das nicht geschehen, es sei denn, dass eine Melodie vollständig in eine andere Tonart transponirt würde.

Wenn Du irgend eine Melodie in derselben Tonfolge um die Entfernung von einem Tone zwei, oder drei Töne höher oder tiefer legst, so tritt auch die Tonart in eine andere über.

Sch. Gieb mir ein Beispiel dieses Uebergangs.

L. So wie ich die fünf Tetrachorde oder Pentachorde in folgender Ordnung singe. (Siehe Figur 20).

Wie nun, sage ich das Pentachord der ersten Tonart in dieser Weise um eine Tonstufe höher genommen in das Pentachord der zweiten Tonart, von der zweiten in die dritte, von der dritten in die vierte übergeht, und von der vierten wieder zur ersten zurückkehrt, so wird Alles, was man singt, wenn Du es um einen, zwei oder drei Töne vollkommen (*ex integro*) höher oder tiefer transponirst, zugleich in eine andere Tonart verwandelt.

Beispielsweise nehmen wir das gewöhnliche gesetzliche Neuma für den ersten Ton:

a G FE G FE D

No - anno - e - a - ne.

Wenn man den ganzen Bau dieses Neumas eine Stufe höher nimmt, so wird es alsbald aus dem ersten Tone der zweite; gleicherweise tritt sie durch Transposition aus dem zweiten in den dritten; wird sie vom dritten wieder um einen Ton erhöht, so folgt der vierte Ton. Wenn es noch einen Ton in der Höhe nimmt, so entsteht von Neuem der erste Ton. Wie? wenn man dieses durch ein schriftliches Beispiel erläuterte, würde die Sache nicht klarer, wenn sie gleichsam vor Augen läge?

Sch. So ist es in der That.

L. Wir wollen also diese fünf Transpositionen auf Linien ordnen, so dass sie stufenweise zusammenhängen und diese Transpositionen der Tonarten darstellen, auf diese Weise.



Die erste Darstellung gehört der ersten Tonart D, die zweite der zweiten E, die dritte der dritten F, die vierte der vierten G, an die fünfte ist wieder dieselbe wie die erste. Wie gesagt also, jeder Gesang, den Du transponirst, geht alsobald in eine andere Tonart über. Und je höher der Wechsel des Tropus ist, desto höher liegt auch die Tonart, in die er verwandelt wurde.

Die Tropen oder Tonarten werden missbräuchlich auch Töne genannt, deren Zahl und Verschiedenheit Du, wie ich glaube, schon gelernt hast.

Sch. Allerdings habe ich sie gelernt.

L. Nenne nun einige Gesänge der ersten, zweiten Tonart und der übrigen.

Sch. Hier die erste Tonart D, hier die zweite E, dieses die dritte F und hier die vierte G.

L. Sage mir nun, wie man durch das Gehör bestimmen kann, dass sie sich durch irgend eine Verschiedenheit von einander unterscheiden, und welches der Grund dieser Verschiedenheit ist.

Sch. Man fühlt zwar, dass sie sich durch ein wohl zu unterscheidendes Merkmal ihrer Eigenthümlichkeit von einander unterscheiden; aus welcher Ursache dieses erfolge, kann ich nur bewundern.

L. Damit Dir dieses etwas klarer werde, singe das erste Tetrachord oder besser Pentachord.

Sch. D E F G a. Ich habe es gesungen.

L. Daran vergleiche die beliebigen Gesänge der ersten Tonart, und Du wirst sehen, dass Alles was nach der ersten Tonart gesungen wird, im ersten Tone schließt.

Sch. Dieses sehe ich.

L. Singe nun ein anderes Pentachord, welches einen Ton höher liegt, und mit dem zweiten Ton E beginnt und in demselben besteht.

Sch. Dieses singt man so: E F G a h.

L. Singe jetzt auch Gesänge der zweiten Tonart und vergleiche sie mit dem zweiten Tone E, ob sie vielleicht in demselben schließten.

Sch. Sie thun das allerdings.

L. Singe nun das dritte Pentachord um zwei Stufen höher, welches nämlich mit F beginnt und mit demselben Tone schließt.

Sch. Es ist folgendes: F G a h c.

*) Man vergleiche Bemerkung 19.

L. Auf dieses wende die Gesänge der dritten Tonart an, und Du wirst finden, dass sie im dritten Tone F schließén.

Sch. So ist es wirklich.

L. Singe nun das vierte Pentachord um drei Stufen höher, vom Tone G an.

Sch. Das geschieht auf diese Weise: G a h c d.

L. Betrachte nun Gesänge der vierten Tonart, ob Du sie im vierten Tone schließén siehst.

Sch. Ich sehe es wahrhaftig.

L. Singe nun das fünfte Pentachord und mit diesem neuen Pentachord kehrt dieselbe Ordnung der Töne und Tonarten wieder.

Sch. a h c d e. Das ist wahrhaft wunderbar.

L. Die Eigenart (Virtus) der vier Töne modificirt also alle Gesänge. Merke Dir daher die bewunderungswürdige unterscheidende Wirkung (vim varietatis) dieser vier Töne und die jedem eigene Physiognomie, wodurch sich einer von dem andern unterscheidet und die Differenzen der Tonarten sich gestalten.

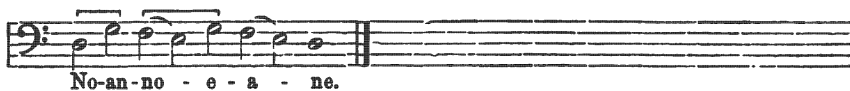
Sch. Ich glaube dieses so ziemlich zu verstehen, wundere mich aber, dass Du sagtest, dass aus diesen Tönen nicht mehr als vier Tonarten hervorgehen, da wir doch deren acht zählen.

L. Es ist unstreitig, dass wir gewöhnlich acht Tonarten zählen, doch so, dass je zwei, der größere und kleinere von den einzelnen Tönen (sonitibus) des Tetrachordes beherrscht werden, und daher jene Tonart einer Tonart zugeschrieben werden, welchen ein Ton zur Richtschnur dient; nämlich dem archoos oder ersten D, die erste authentische und plagale Tonart, dem zweiten E, die zweite authentische und plagale; dem dritten F, der dritte authentische und plagale; dem vierten G, die vierte authentische und plagale. Bekanntlich nennen wir den Hauptton (auctoralem) den authentischen, und den Nebenton (subjugalem) den plagalen. So sind alle an der Art (qualitate) ihrer Eigenthümlichkeit erkennbar jeder gehört seinem eigenen Tetrachord und Pentachord zu, und diese unterscheiden die Töne oder Tonarten.

Sch. Also ist es blos die Eigenart (virtus) des Schlusstones, welche macht, dass man einen Tropus oder eine Tonart diesem oder jenem Ton zuspricht, weil in ihm der Gesang seinen Schluss findet.

L. Allerdings scheint die Eigenart (virtus) eines jeden Tropus deswegen in dem Schlusston zu bestehen, weil in ihm derselbe schließt. Man muss aber noch beifügen, weil derselbe Schlusston und seine Verwandten (sociales) häufig am Schlusse der Kommate und Cola auftreten. Diese Verwandten hat ein Ton nicht blos auf der fünften, sondern auch auf der vierten Stufe; auch sucht er sich noch andere Verwandte (comparés) auf der dritten Stufe der Symphonie. Daher suchen unter den Partikeln, welche die Glieder der Gesänge sind, fast immer die Kommate und Cola im Aufsteigen oder Absteigen die Töne ihrer Verwandtschaft

auf, sie durch Arsis oder Thesis zu erreichen. Regelmäßige Gesänge bieten der Beispiele genug; um darnach nicht lange zu suchen betrachte das Neuma oder den Satz, welchen wir zur Hand haben, der aus zwei Kommaten besteht.



Und sieh! wie der Schluss beider Kommate sich zum vierten Tone wendet, und der Satz (particula) am Ende mit dem Tone schließt, mit dem er begonnen hatte. Cola heißen wir größere Sätze, welche zwei oder drei Kommate enthalten, welche auch zugleich passende Einschnitte desselben bieten. Ferner Kommate, welche durch Steigung und Senkung mit einander zusammenhängen, geben ein Colon; doch geschieht es zuweilen, dass man ohne Unterschied Colon oder Comma sagen kann. (Bemerkung 20.)

Sch. Worin unterscheiden sich die großen und kleinen Tonarten, da sie in demselben Tone schließen, und von demselben regiert werden?

L. Was hierüber zu sagen ist, werden wir leichter behandeln, wenn wir zuvor die den Tönen eigenen Noten beschrieben haben. Für achtzehn Töne setzen wir Noten fest, also für vier und ein halbes Tetrachord. Das erste Tetrachord, welches das tiefste ist, heißt das tiefe (gravis), das zweite das Schlusstetrachord (finale), das dritte das höhere (acuta), das vierte das überhohe (excellens). Allerdings bezeichnen wir die Töne, welche wir Schlusstöne nennen, mit den oben beschriebenen Noten, die tiefen aber fast mit denselben, aber in rückwärts gewendeten Figuren; die höheren mit den abwärts gewendeten Schlussnoten, und die überhohen mit den umgewendeten tiefen; davon bildet der dritte Ton eine Ausnahme, welche in den tiefen, das Zeichen eines liegenden N, in den höheren ein umgewendetes liegendes N (N) und in den überhohen ein durchstochenes I hat; die zwei noch übrigen Töne drücken wir mit liegenden Zeichen aus.

Sch. Wie kann ich erkennen, welche Töne Schluss-Töne, welche höhere, oder dieser oder jener Ordnung seien?

L. Alles was die Musik betrifft, steht bekanntlich zu etwas anderem in Beziehung. Man kann sich keinen musikalischen Ton denken ohne Verbindung mit einem andern, zu dem er in einem natürlichen Intervall (spatio) als musikalischer Ton klingt. Wie also etwas an sich nicht verstanden werden kann, so kann auch, wenn einige Töne für sich gezählt werden, weder von hohen, noch von Schlusstönen, noch von Tönen irgend einer anderen Ordnung die Rede sein. Aber da alles was richtig gesungen wird, entweder hoch oder tief in einem jener vier Töne geschlossen wird, so erhielt jener Ton, in welchem geschlossen wird, nebst den übrigen Tönen seines Tetrachords den Namen Schlusston; und von hier aus ordnen sich die andern Tetrachorde. Aus diesem

Ton wird auch das Urtheil geschöpft, ob eine Tonart groß oder klein sei. Da wir aus einer tiefen Tonart nicht eine andere um fünf Stufen höhere, und aus einer höheren keine um fünf Stufen tiefere machen können, wie oben schon gezeigt wurde, so nennen wir eine Tonart in der That nicht in der Beziehung tief oder hoch, weil die eine höher oder tiefer als die andere gesungen wird, sondern in so ferne als sich die beiden Tonarten zum Schlusstone verhalten.

Sie verhalten sich aber so: Die kleinen Tonarten haben alle die Fähigkeit nach oben und unten, d. i. zu beiden Seiten bis zur fünften Stufe sich auszudehnen, nicht als ob dieses immer der Fall wäre, sondern dass dieser Zwischenraum ihnen zu Gebote steht. Sobald aber der Gesang in einem System den fünften Ton nach oben überschreitet, so wird er gewöhnlich der großen Tonart zugeschrieben. Die großen Tonarten haben zu ihrem Systeme den doppelten Raum in der Höhe, d. i. bis zur None.

Sch. Was versteht man unter System?

L. Cola und Commata bezeichnen wir mit dem Namen Diastema, mit dem Namen System aber größere Partikeln und eine ganze Periode. Denn Diastem ist jeder Zwischenraum von Tönen, der eine Partikel in sich begreift, d. i. welcher einen höheren und tieferen Ton enthält. System aber ist der Umfang einer ganzen Melodie. Die Arten der Tetrachorde, Pentachorde und Oktochorde sind ebenfalls Systeme, welche den Unterschied der Tonarten bestimmen.

Sch. Warum setzt man unter den Schlusston nur ein Tetrachord, über denselben aber zwei?

L. Weil kein einfacher und regelmässiger Gesang, er mag von hohen oder tiefen Stimmen vorgetragen werden, weder unter die Quint seines Schlusstones hinab, noch über die None emporsteigen kann.

Hier enden wir das, was wir gesagt, um die verschiedenen Arten von Missklängen zu vermeiden. Jetzt wollen wir weiter fortfahren und mit Gottes Hilfe davon sprechen, was über die Ausschmückung der Gesänge zu sagen ist. Zuerst wollen wir zeigen, dass jeder Gesang numerisch vorgetragen werden muss.

Sch. Was heisst numerisch (numeroso) singen?

L. Es heisst Acht haben, wo man (die Töne) gedehnter oder kürzer zu halten hat. Wie man Acht hat auf die Silben, welche kurz und welche lang sind, so muss man auch darauf achten, welche Töne gedehnt, und welche verkürzt (correpti) sind, so dass sich das, was lang gehalten wird mit dem, was nicht lang ist, gesetzmässig (legitime) verbinde, und der Gesang wie aus Vers- (metricis) Füßen bestehend taktiert werden kann (plaudatur). Also, wollen wir der Uebung wegen singen; ich beginne und gebe den Takt (plaudam) mit dem Fu/s, Du machst es mir hierauf nach.

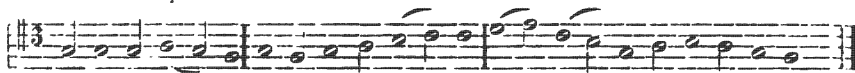


E-gosum vi - a ve-ri-tas et vi - ta Al - le - lu-ja al-le-lu-ja.

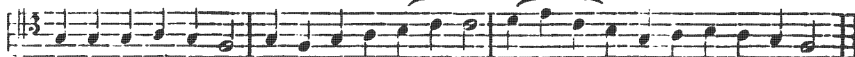
Nur die letzten Noten sind in den drei Gliedern lang, die übrigen sind kurz. Das heißt also numerisch singen, den langen und kurzen Tönen eine gesetzmäßige Dauer zumessen, und nicht stellenweise dehnen, und stellenweise über Gebühr eilen; sondern die Stimme innerhalb des Skansionsgesetzes halten, so dass der Gesang in demselben Tempus ende, in dem er begonnen wurde. Willst Du aber hie und da das Zeitmaß der Abwechselung wegen ändern, das ist am Anfang oder gegen das Ende eine langsamere oder schnellere Bewegung anwenden, so muss dieses ums Doppelte geschehen, d. i. das gedehnte Zeitmaß muss ums Doppelte schneller oder das schnellere ums Doppelte langsamer genommen werden.

Sch. Ich glaube es dürfte gut sein, jede von diesen Anweisungen zu versuchen und in Anwendung zu bringen.

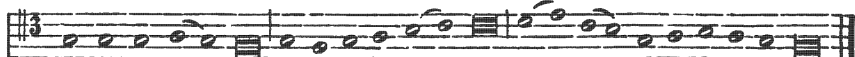
L. Du hast Recht. Deshalb nehmen wir eine Melodie und singen sie nun schneller, nun langsamer, so, dass die Zeitmaße, welche jetzt lang sind, zu ihren kurzen und, nun wieder zu kurzen werden denen gegenüber, die länger waren als sie. Singen wir nun. Das erste Zeitmaß sei kurz. Diesem fügen wir ein längeres, dann wieder ein kurzes bei:



E-gosum vi - a ve-ri-tas et vi - ta Al - le - lu-ja al-le-lu-ja.



E-gosum vi - n ve-ri-tas et vi - ta Al - le - lu-ja al-le-lu-ja.



E-gosum vi - a ve-ri-tas et vi - ta Al - le - lu-ja al-le-lu-ja.

Dieses numerische Verhältniss gebührt jedem Kunstgesange (doctam cantionem) und er erhält durch dasselbe seine höchste Würde, man mag ihn langsam oder schnell singen, er mag von Einem oder Mehreren vortragen werden. Durch das numerische Singen geschieht es auch, dass Einer nicht mehr oder minder dehnt oder eilt als der Andere, sondern die Stimme der Menge wie aus einem Munde erklingt. Auch bei dem abwechselnden oder respondirenden Gesange ist durch den Numerus die Uebereinstimmung des Zeitmaßes eben so genau zu beobachten, als die der Töne.

Sch. Auf welche Weise müssen die Gesänge durch das Zeitmaß zusammenstimmen?

L. Wie die wohlklingende (concordabilis) Verbindung *e* durch die eigenthümliche Lage der Töne erzeugt worden, ist oben schon gelehrt worden, die Uebereinstimmung des Zeitmaßes aber entsteht, wenn das,

was verbunden wird, entweder in gleichem, oder aus gegründeten Ursachen ums doppelte längerem oder ums doppelte kürzerem Tempo antwortet. ²¹⁾

Sch. Es steht nun fest, dass ein vernünftiger Gesang alle die Eigenschaften besitzen müsse, welche bisher angegeben worden sind. Fahre nun fort, wenn vielleicht noch etwas zu einem guten Gesangsvortrag (modulationi) nothwendig sein sollte.

L. Es ist, sage ich, genau auf das Verhältniss der Einschnitte zu achten, d. i., dass man genau wisse, was verbunden, was getrennt werden müsse. Auch muss man darauf sehen, welches Tempo (mora) diesem oder jenem Gesange entspricht. Denn dieser Gesang muss schneller gesungen werden, jener wird lieblicher, wenn er langsam vorgetragen wird. Das kann man leicht aus der Anlage (factura) des Gesanges erkennen, ob er aus leicht beweglichen oder schwerfälligen Neumen (Figuren) erbaut ist. Also beobachte das geeignete Tempo, wie es dem jedesmaligen Gesange zukommt, jedoch nach dem Verhältniss der Zeit, des Ortes und der äußerlichen zufälligen Umstände, auch die Höhe selbst nach Maßgabe (congruentiam) des Tempos und der offenen und lieblichen Neumen. Wenn Du dieses genau beachtest, wirst Du eine ehrbare und wohl gesittete Musik erzielen.

Uebrigens kann eine geeignete Verbindung der Intervalle (symphonia-rum) den Gesängen eine große Annehmlichkeit verleihen.*)

Zweiter Theil.

Von den Symphonieen.

Sch. Was ist eine Symphonie?

L. Eine liebliche Verbindung einiger Töne (vocum), deren drei einfach sind: die Oktav, die Quint und die Quart. Drei sind zusammengesetzt: die Doppeloktav, die Oktav und Quint, die Oktav und Quart.

Sch. Was ist die Symphonie der Oktav?

L. Welche nach sechs Zwischentönen an der achten Stufe ertönt.

Sch. Was ist die Quint und was die Quart?

L. Die Quint ertönt auf der fünften, die Quart auf der vierten Stufe, wie die äußersten Töne der Pentachorde und Tetrachorde zusammenstimmen (conveniunt).

Sch. Woher kommt die Benennung Oktav (Diapason)?

L. Diapason ist griechisch und heißt im Lateinischen ex omnibus, (aus allen), weil die alte Cither nur acht Saiten umfasste.

Sch. Warum sagt man Quint (Diapente) und Quart (Diatessaron)?

L. Die Quint heißt ex quinque (aus fünf), weil sie fünf Töne

*) Vergleiche Bemerkung 20.

enthält; die Quart (Diatessaron) bedeutet ex quatuor (aus vier), weil sie vier Töne umfasst.

Sch. Wie singt man die Oktave?

L. Wenn irgend ein Ton sich so in einen andern ab- oder aufwärts verwandelt, dass der höhere und tiefere mehr ähnlich als wohlklingen und in dieser Entfernung zusammentönen, so erklingt die Oktav. Wie wenn man in nachstehender Zusammenstellung von H abwärts nach A, oder von H aufwärts nach P steigt.

A B C D E F G H I K L M N O P.

Tiefe Oktave

Hohe Oktave

Diapason remissum Diapason intensum.

Von der Oktav und Doppeloktav.

Wenn entweder eine Stimme nach der andern die achten Stufen aufnimmt, oder diese von zwei Stimmen zugleich gesungen werden, so ist diese Weise ein Gesang in der einfachen Oktav. Wenn aber drei Stimmen zusammen diese drei beschriebenen Töne singen, so entsteht auf diese Weise der Gesang der Doppeloktave. Nimmt man auch die mittlere Stimme weg, und singt in der Quindecima, so ist dieses dessen ohnerachtet die Doppeloktav. Singen wir nun alles in der beschriebenen Weise. ²⁴⁾ (Siehe Beispiel 1.)

Diese Symphonie wird die größte und erste genannt, weil sie leichter und offener da liegt als die übrigen.

Es folgt nun die Symphonie der Quint. Es ist aber jene, wenn die Stimmen sich in der Quinte folgen, oder beide zusammen fortgeführt werden, wie auf nachstehende Weise. (Siehe Beispiel 2.)

Diese Weise heißt einfach in der Quint singen.

Die erste Zusammensetzung des Quintgesanges geschieht, wenn das Organum durch die Oktave so verdoppelt wird, dass die Hauptstimme in der Mitte steht, wie die Quint zwischen Prim und Oktav. Die Hauptstimme nennen wir die ursprüngliche Melodie; die Organalstimme (Organum) aber jene Stimme, welche als Symphonie der Hauptstimme beigefügt wird in nachstehender Weise. (Siehe Beispiel 3.)

Die zweite Zusammensetzung entsteht, wenn die Hauptstimme so durch die Oktave verdoppelt wird, dass das Organum in der Mitte steht, wie die Oktav zwischen Quint und Duodezime. Singen wir in nachstehender Weise. (Siehe Beispiel 4.)

Die dritte Zusammensetzung der Quint-Symphonie entsteht, wenn das Organum so in der Tiefe durch die Oktav verdoppelt wird, dass die Hauptstimme die höchste ist, wie Duodezime zur Oktav und Prim. Auch diese Zusammenstellung stimmt noch in der Duodezime, wenn man die Mittelstimme weglässt. (Siehe Beispiel 5.)

Die vierte Zusammensetzung der Quint entsteht, wenn die Haupt-

stimme nach oben so durch die Oktave verdoppelt wird, dass das Organum die tiefste Stimme bildet wie die Prim zur Quint und Duodezime. Auch diese steht noch im Zusammenklang, wenn man die Mittelstimme wegnimmt. (Siehe Beispiel 6.)

Die fünfte Zusammensetzung der Quint ist jene, wenn man beide Stimmen in der Oktave verdoppelt und mit vier verschiedenen Stimmen singt, so dass der Quint und Duodezime das Organum in der Prim und Oktav entspricht. Man singe das Alles auf unten beschriebene Weise. (Siehe Beispiel 7.)

Die sechste Zusammenstellung der Quint geschieht, wenn das Organum die höchste Stimme ist und sich (zu der Hauptstimme) verhält wie die Quintdezime zur Duodezime und Quint, auf nachstehende Weise. (Siehe Beispiel 8.)

Es kann auch, indem man die eine oder beide Stimmen durch die Doppeloktave verdreifacht, dieselbe Symphonie auf vielfache Weise variirt werden.

Von der Symphonie in der Quart.

Es folgt nun die Symphonie in der Quart. Es ist jene, wenn in der Entfernung von vier Stufen gesungen wird. Man wisse aber, dass dieses nicht so einfach geschieht wie bei den übrigen größeren Intervallen, sondern es wird auch durch ein anderes Naturgesetz des Organum abgeleitet, wovon später gesprochen werden wird. Wenn sie (diese Art Symphonie) mit bedächtiger Ruhe, die ihr besonders eigen ist, vorgetragen wird, und man fleißig auf den Zusammenklang merkt, so ist die Lieblichkeit dieses Gesanges sehr geachtet. (Siehe Beispiel 9.)

Man setzt auch die Symphonie in der Quart auf dieselbe Weise zusammen, wie die der Quint.

Die erste Zusammenstellung besteht darin, dass man das Organum durch die Oktave so verdoppelt, dass die Hauptstimme in der Mitte steht wie die Quart zwischen Prime und Oktave. (Siehe Beispiel 10.)

Die zweite Zusammenstellung besteht darin, dass man umgekehrt die Hauptstimme durch die Oktave verdoppelt, so dass das Organum die Mittelstimme bildet, wie die Oktave zwischen der Quart und Undezime. (Siehe Beispiel 11.)

Die dritte Zusammenstellung der Quart entsteht, wenn man das Organum nach unten durch die Oktav verdoppelt, so dass die Hauptstimme die höchste ist und sich verhält wie die Undezime zur Oktav und Prim; diese Zusammenstellung stimmt auch noch in der Duodezime, wenn man die Mittelstimme wegnimmt. (Siehe Beispiel 12.)

Die vierte Zusammenstellung der Quart entsteht, wenn die Hauptstimme nach oben durch die Oktave verdoppelt wird, so dass die tiefste das Organum ist, und sich verhält wie die Prim zur Quart und Undezime; auch diese Zusammenstellung bleibt in Concordanz, wenn man auch die Mittelstimme wegnimmt. (Siehe Beispiel 13.)

Die fünfte Zusammenstellung der Quart bildet die Verdoppelung der beiden Stimmen, der Hauptstimme und des Organums durch die Oktave, so dass jene sich wie Quart und Undezime, diese wie Prime und Oktave verhalten. (Siehe Beispiel 14.)

Die sechste Zusammenstellung der Quart entsteht, wenn die höchste Stimme das Organum ist und sich verhält wie die Quintdecima zur Undecima und Quart. Singen wir in nachstehender Weise. (Siehe Beispiel. 15.) ²⁴⁾

Man bemerke übrigens, dass immer eine Knabenstimme die Stelle der Oberstimme ersetzen kann, sobald entweder die eine oder die andere, oder beide Stimmen durch die Oktave ersetzt werden.

Sch. Ich bitte Dich mir zu sagen, welcher Unterschied stattfindet zwischen der ersten Zusammenstellung der Quint und der zweiten der Quart, da hier wie dort die äußeren Stimmen von der Mittelstimme durch gleiche Abstände getrennt sind? Ebenso, welcher Unterschied besteht zwischen der zweiten Zusammensetzung der Quint und der ersten der Quart.

L. Wenn Du fragst, warum in der ersten Zusammenstellung der Quint gerade die Hauptstimme und nicht das Organum, in der zweiten Zusammenstellung der Quart dagegen das Organum und nicht die Hauptstimme die Mittelstimme bilde, da hier wie dort die Mittelstimme in demselben Intervallenverhältnisse zu den äußeren Stimmen steht, und ferner, warum in der zweiten Zusammenstellung der Quint die Mittelstimme Organum genannt wird, in der ersten Zusammenstellung der Quart aber, die Hauptstimme, Mittelstimme sei, so wisse, dass der Grund darin liegt, weil in der Symphonie der Quart, das Organum die Hauptstimme nicht so einfach und unbedingt begleitet, wie in der Quint, sondern durch ihr eigenes Naturgesetz auf gewisse Stufen beschränkt ist, die es nicht überschreiten darf, wenn es wohlklingend (consonanter) sein soll, wie oben schon gezeigt wurde, dass es unter den vierten Ton G nicht hinabsteigen darf.

Man wisse aber, dass in den genannten Zusammenstellungen sich die Quart von der Quint noch in einer anderen Eigenthümlichkeit unterscheidet. Denn da sich auf der fünften und achten Stufe die Tropen und Tonarten wiederholen, und die untere Stimme zur oberen in der Quint dieselbe Art des Tropus wiedergibt, so ist es nothwendig, dass den beiden Stimmen in der Oktav derselbe Tropus entspricht. So kommt es, dass, wenn das Organum durch die Oktav verdoppelt wird, und die Hauptstimme Mittelstimme ist, das Organum nach unten von der Mittelstimme um fünf Stufen, und nach oben um vier Stufen absteht, und das ist die erste Zusammenstellung der Quint. Wenn aber die Hauptstimme durch die Oktav verdoppelt wird und das Organum Mittelstimme ist, so steht die untere Hauptstimme um vier, die obere um fünf Stufen von der Mittelstimme ab; und das ist die zweite Zusammenstellung der

Quint. Da aber dagegen in der Symphonie der Quart die Unterstimme zur Oberstimme in der vierten Stufe nicht denselben Tropus giebt, so muss nothwendig der Haupt- und Organalstimme nicht auf derselben (vierten Stufe), sondern jedem in seiner Oktav derselbe Tropus entsprechen; und so kommt es, dass, wenn das Organum durch die Oktav verdoppelt wird, und die Hauptstimme Mittelstimme ist, das untere Organum um vier Stufen, das obere um fünf Stufen von der Mittelstimme entfernt ist, und das ist die erste Zusammenstellung der Quart. Wenn aber die Hauptstimme durch die Oktav verdoppelt ist und das Organum die Mittelstimme bildet, so steht die untere Hauptstimme um fünf, die obere um vier Stufen von der Mittelstimme ab; und dieses ist die zweite Zusammenstellung der Quart.

Dieses Alles zeigen die oben gegebenen Zusammenstellungen.

Aber was noch?

Sch. Da Du sagtest, dass die Symphonie der Quint dieselben Tropen erzeugt, die der Quart aber nicht, und daher in den genannten Zusammenstellungen beider Symphonieen die Mittelstimme, wiewohl sie von den äusseren auf gleiche Weise absteht, weder hier noch dort demselben Tropus angehört, doch hier Hauptstimme, dort Organum ist, so frage ich, welcher Unterschied denn in der Symphonie der Quint besteht, zwischen der Hauptstimme und dem Organum.

L. Erwäge nun auch noch dieses. Wenn durch Verdoppelung des Organums in der Quint die Mittelstimme gleichweit von den äussern Stimmen abstände, so schiene zwischen der Hauptstimme und dem Organum kein Unterschied zu sein. Nun aber, da das Organum fünf Stufen unter der Hauptstimme steht, in der Oktav aber vier Stufen höher, wie umgekehrt in der Symphonie der Quart das Organum gegen die Hauptstimme vier Stufen tiefer, in der Oktav aber fünf Stufen höher liegt, und auf ähnliche Weise bei Verdoppelung der Hauptstimme durch die Oktave, so kannst Du offenbar erkennen, wie die Wirkung der Oktave, welche die beiden Stimmen vermehrt, auch durch gewisse Intervalle bestimmt, welche Stimme Hauptstimme, welche Organum sei.

Sch. Warum kann in der Symphonie der Quart das Organum mit der Hauptstimme nicht so unbedingt zusammengehen, wie in den übrigen Symphonieen.

L. Weil, wie schon gesagt wurde, auf der vierten Stufe nicht dieselben Tropen sich finden, und die Intervalle (modi) verschiedener Tropen im ganzen Gesange nicht miteinander fortschreiten können, daher stimmt in der Symphonie der Quart, die Hauptstimme mit dem Organum nicht durch den ganzen Gesang.

Sch. Ich möchte auch wissen, in wieferne die Tropen auf der vierten Stufe verschieden sind.

L. Dieses kannst Du leicht erkennen. Man mag nämlich den Gesang entweder eine Stufe höher oder vier Stufen tiefer transponiren,

so wird die Art des verschiedenen Tropus dem Ohre vernehmbar. Man singe auf nachstehende Weise. (Siehe Figur 21).

Sch. Ich sehe jetzt vollkommen ein, dass der erste authentische Ton durch diese Transposition in den zweiten übergeht. Gieb mir aber nun auch den Grund an, warum auf einigen Stufen die Töne konsoniren, auf anderen aber entweder dissoniren oder wenigstens nicht sehr konsoniren.

L. Es lässt sich gemäß der uns von Gott verliehenen Vernunft versuchen, die Ursachen des lieblichen Zusammenklings und des Missklings der Töne, auch die Natur der verschiedenen Tonarten in etwas zu erfassen; so wie, warum sie durch Transposition in andere Arten übergehen oder in sich selbst wieder zurückkehren. Denn wie beim Rechnen die Reihe zu zählen einfach und durch ihre Leichtigkeit selbst Kindern zugänglich ist, — nämlich 1. 2. 3. 4. u. s. w., wenn aber eine Größe mit einer anderen ungleich verglichen wird, sie in verschiedene Verhältnisse der Ungleichheit geräth, so werden auch die Töne in der Musik, deren Mutter die Arithmetik, d. i. die Zahlenlehre ist, in einer leichten Ordnung aufgezählt, wenn aber einer mit dem andern vorgetragen wird, so entsteht nicht nur eine Art lieblicher Zusammenklänge, sondern auch äußerst lieblicher Tonverhältnisse (rationes).

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Herr P. Sig. Keller hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung eine *Sequentia „Dies irae“* aus der *„Messa de' Morti a 8 Reali con Sinfonia“* von Giov. C. Bach, theilweis nur auszugsweise, zum Geschenk gemacht. Der geehrte Geber sagt in dem Vorworte: Seine Absicht, warum er dieses Werk wählte, ist darauf gerichtet die Künstlerlehre Joh. Christian Bach's, des jüngsten Sohnes Sebastian Bach's, zu retten gegen den Artikel „Joh. Chr. Bach“ in Bernsdorf's Musik-Lexikon, wo es unter anderem heißt: „dass Joh. Chr. Bach von der künstlerischen Würde seines Vaters und Bruders nicht viel annahm, und mehr die Freuden des Lebens als die Künstlerlehre schätzte So vergeudete er sein herrliches Talent in allerhand Emphemeren und Konzessionen an das Publikum und wurde dadurch freilich in Mailand und später in London das Idol des großen Haufens und der Dilettanten“. Darauf fügt Herr Keller ein Verzeichniss von 23 geistlichen Gesangswerken bei, welche sich handschriftlich im Archiv des Stiftes Einsiedlen in der Schweiz befinden.

* Hierzu eine Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

MONATSHEFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Musica Enchiriadis von Hucbald.

(Fortsetzung)

Sch. Wie entsteht die Harmonie aus der Arithmetik, als aus einer Mutter? und ist die Harmonie mit der Musik gleichbedeutend?

L. Unter Harmonie versteht man die wohlklingende Verbindung — concordabilis comixtio — ungleicher Töne (vocum). Die Musik ist das Grundverhältniss (ratio) dieses Zusammenklanges. Wie sie (die Musik) sich durch und durch auf das Zahlenverhältniss gründet, wie alle übrigen Zweig-Wissenschaften der Mathesis, so kann auch sie nur durch Zahlen richtig verstanden werden.

Sch. Welche sind die Zweigwissenschaften der Mathesis?

L. Die Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie.

Sch. Was ist die Mathesis?

L. Eine gelehrte (doctrinalis) Wissenschaft.

Sch. Warum eine gelehrte Wissenschaft?

L. Weil sie abstrakte Gröfsen betrachtet.

Sch. Was sind abstrakte Gröfsen?

L. Gröfsen, welche ohne Rücksicht auf die Materie, die ohne körperliche Beimischung bloß durch den Verstand beobachtet werden, die Menge, die Gröfse, die Geringheit (paucitas), die Kleinheit, die Form, die Gleichheit, die Beschaffenheit und andere Gröfsen, welche, um mit Boetius zu reden, von Natur unkörperliche und unveränderliche Wesen sind, welche nur in der Vernunft existiren (ratione vigentia), erleiden durch Verbindung mit Körpern eine Veränderung und gehen durch Be-

rührung mit einem veränderlichen Wesen in wandelbare Unbeständigkeit über.

Ferner betrachtet man diese Größen anders in der Arithmetik, anders in der Geometrie, wieder anders in der Astronomie. Denn diese vier Wissenschaften sind nicht Künste menschlicher Erfindung, sondern nur bescheidene Erforschungen der göttlichen Werke, und leiten die edlen Geister mit wunderbaren Gründen (*rationibus*) an zum Verständniss der Schöpfung, so dass jene keine Entschuldigung haben, welche dadurch Gott und seine ewige Gottheit erkennen, ohne ihn als Gott zu verherrlichen und ihm zu danken.

Sch. Was ist Arithmetik?

L. Die Arithmetik ist die Wissenschaft der zählbaren GröÙe an sich.

Sch. Was ist die Musik?

L. Die Musik ist die rationelle Wissenschaft von zusammenstimmenden (*consentaneorum*) und sich ausschließenden (*discrepantium*) Tönen nach Maßgabe (*juxta*) der Zahlen, welche in irgend einem Verhältnisse zu dem stehen, was sich in den Tönen (*sonis*) findet.

Sch. Was ist die Geometrie?

L. Die Wissenschaft der unbeweglichen GröÙe (*magnitudinis*) und der Formen.

Sch. Was ist die Astronomie?

L. Die Wissenschaft der beweglichen GröÙe, welche den Lauf der himmlischen Gestirne, alle Bahnen (*figuras*) und Beschaffenheiten der Sterne an (*circa*) sich und gegen* die Erde mit scharfem Verstande (*ratione*) durchforscht.

Sch. Worin besteht die Zahlwissenschaft der übrigen drei.

L. Weil alles, was diese Wissenschaften in sich begreifen, durch Zahlenverhältnisse gebildet ist und ohne Zahlen nicht verstanden werden kann. Wie kann Jemand lehren was ein Dreieck oder ein Viereck ist, wenn man nicht weiß, was drei oder vier ist?

Sch. Keineswegs.

L. Was kann man in der Astronomie ohne Zahl wissen? Woher kennen wir den Auf- und Untergang, die langsame oder schnelle Bewegung der Irrsterne? Woher die Mondesalter und deren mannigfaltigen Wechsel, in welchem Theile des Thierkreises (*signiferi*) die Sonne oder der Mond oder ein anderer Planet steht? Bewegt sich nicht alles nach bestimmten Zahlgesetzen, so dass es ohne Zahl unfassbar ist?

Sch. Ja.

L. Was bewirkt in der Musik, dass auf der achten Stufe die Töne gleichtönen, auf der fünften und vierten zusammenklingend sind? Eben so, dass sie sich auf der Quindezime gleichtönend, auf der Duodezime und Undezime zusammentönend entsprechen? Was ist ihr Maß, welche Töne verbinden sich so genau mit einander, dass, wenn eine derselben

nur wenig höher oder tiefer ist, sie nicht mehr zusammenstimmen können?

Sch. Wahrhaft wunderbar ist diese Messbarkeit der Töne (vocum), wodurch nicht nur die Symphonieen so lieblich tönend zusammenstimmen, sondern auch die übrigen Töne (soni) so passend sich der Ordnung nach an einander reihen. Es ist aber an Dir zu erklären, was Du versprochen hast.

L. Ich sage, dass auf der achten Stufe, d. i. in der Oktav deswegen Gleichtönigkeit herrscht, weil diese Töne (voces) im doppelten Verhältniss (habitudine) einander gegenüber gestellt sind (conferantur), wie 6 zu 12, wie 12: 24. Ebenso findet sich auf der 15. Stufe, welche man Doppel-Oktave (Disdiapason) heisst, die Gleichtönigkeit, weil sie im vierfachen Verhältnisse stehen, wie 6 zu 24. Auf der fünften Stufe, welche die Quint (diapente) ist, entsprechen sich die Töne zusammenklingend (consonanter), weil sie zu einander im anderthalben (sesquialtera) Verhältniss stehen.

Die anderthalbe Proportion entsteht, wenn die kleinere Zahl zwei, die grössere aber drei Theile enthält, wie 6 zu 9, wie 8: 12. Vier Stufen von einander abstehende Töne (quartanae voces) — welche Quart (diatessaron) heissen, sind konsonirend, weil sie im überdritten (epitrita) Verhältnisse stehen. Das überdritte oder überdrittheilige (sesquitercium) Verhältniss entsteht, wenn die kleinere Zahl drei und die grössere vier Theile enthält, wie 6 zu 8, wie 9 zu 12. In der Verbindung der Duodezime concordiren die Stimmen, weil der Doppel-Oktav die Quint entspricht, das ist das anderthalbe Verhältniss zum doppelten, wie 18 zu 12 und 6, wie 8 zu 12 und 24, oder weil durch die Duodezime das dreifache Verhältniss entsteht, wie 18 zu 6, wie 24 zu 8. In Verbindung der Undezime konsoniren die Töne deswegen, weil zur Oktav die Quart erklingt d. i. das überdritte (epitritum) zum doppelten, wie 16 zu 12 und 6, wie 9 zu 12 und 24. Die Töne, welche die genannten Intervalle (Symphonias) ausfüllen, nämlich die Quart vier und die Quint fünf, stehen in demselben Verhältnisse (hac habitudine concordant) in dem die Quart und die Quint sich gegenseitig verbinden, nämlich im überachten (epogdoo), d. i. im überachttheiligen (sesquioctavo); denn die Differenz zwischen dem anderthalbigen (sesquialteri $\frac{3}{2}$) und dem übertrittheiligen $\frac{4}{3}$ ist immer das überachte; denn in dem Verhältnisse, in welchem 8 zu 9 stehen, stehen auch 16 zu 18 und 32 zu 36; und so ins unendliche. Darstellung des Gesagten: (Siehe Figur 22.)

Außerdem sind die Symphonieen der Oktave und der Doppeloktave (disdiapason) vollkommener, als die der Quart und Quint, weil jene in vielfachem Verhältniss, diese im übertheiligen (superparticulari) der Ungleichheit stehen. Die vielfache Ungleichheit ist aber vollkommener als die übertheilige. Es steht aber fest, (constat) dass die Töne der genannten Verhältnisse, d. i. des doppelten, dreifachen, vierfachen, andert-

halben, überdritheiligen, überachttheiligen, deswegen gleichtönig und konsonirend sind, weil diese bezüglichen Zahlen allein in allen Wissenschaften bemessen und gezählt sind und deswegen auf die Symphonieen und die übrigen Musiktöne übertragen werden, ja die modulationsfähigen Töne (*voces modulatae*) werden durch diese Zahlen hervorgebracht. Siehst Du nun, dass die Musik nur durch die arithmetischen Verhältnisse erklärt werden kann.

Sch. Ich erkenne es nun klar, dass die Arithmetik zum Verständnisse der Musik nothwendig sei.

L. Ganz und gar nothwendig, da die Musik dem Vorbilde (*exemplar*) vollständig nachgebildet ist. Denn wenn Du von zwei Saiten von gleicher Dicke, oder zwei Pfeifen die eine um das Doppelte länger machst, wie 12 zu 6, wie 24 zu 12, so sprechen sie zu einander die Oktav. Wenn Du die Saite, oder die Pfeife von gleicher Weite um das Drittel der kleineren länger machst, wie 8 zu 6, wie 16 zu 12, oder um den vierten Theil der längeren kürzer machst, wie 9 zu 12, wie 18 zu 24, so wird es die Konsonanz der Quart sein: 8 zu 6 und 16 zu 12; und ebenso 9: 12 und 18: 24.

Ferner 9 zu 6 und 8 zu 12, wie 18 zu 12 und 16 zu 24 wird die Quinte geben.

Und auf diese Weise kommtes, dass im doppelten Verhältnisse auch das anderthalb und überdritheilige, nämlich zwischen 6 und 12, 16 und 18 aber wechselweise enthalten ist; so dass jene Zahl, welche zur kleineren im anderthalben Verhältnisse steht, wie 9 : 6 und 18 : 12, in Beziehung auf die größere sich in das überdritheilige verwandelt, wie 9 zu 12 und 18 zu 24. Und wieder, jene Zahl, welche zur kleineren im überdritheiligen Verhältnisse steht, wie 8 zu 6 und 16 zu 12, wird in Beziehung zur größeren zum unteranderthalben (*subsesquialter*) wie 8 zu 12 und 16 zu 24.

So hat die Natur zwischen zwei Töne (*sonos*), welche zueinander eine Oktave bilden, auf der vierten und fünften Stufe Symphonieen gesetzt, so dass die vierte Stufe zur einen Seite die Quart, zu der andern Seite die fünfte Stufe, die Quint, bildet. Ferner, um so viel in der überachttheiligen Proportion 9 größer ist als 8, wie 18 zu 16, wie 36 zu 32, so geben auch von 2 Pfeifen oder Saiten, von denen die größere um ein Achtel länger ist als die kleinere, zu einander einen Ton.

Was also in einem Gesange (*modulatione*) lieblich ist, das ist das Werk der Zahl durch die wohlberechnete Bemessung der Töne (*vocum*). Was immer der Rhythmus Gefälliges bietet, sowohl in Gesängen als in jeder Art rhythmischer Bewegungen, bewirkt ins gesamt die Zahl. Die Töne gehen schnell vorüber, aber die Zahlen, die durch das körperliche Wesen der Stimme und der Bewegung versinnlicht werden (*decolorantur*) bleiben. Daher hat die Vernunft, wie der heil. Augustin sagt, welche erkannt hat, dass in dem Rhythmus, der im Lateinischen *numerus* heißt, oder

im Lied (modulatione) die Zahlen herrschen, noch tiefer geschaut, und gefunden, dass sie göttlich und ewig seien. Dann hat dieselbe Vernunft, indem sie Himmel und Erde erforschte, nichts anderes bemerkt, als, dass die Schönheit ihr gefalle, in der Schönheit die Figuren, in den Figuren die Maße, in den Mäßen die Zahlen. Diese sichtete und ordnete sie, brachte sie in eine Wissenschaft und nannte sie Geometrie. Die Bewegung des Himmels machte gewaltigen Eindruck auf sie, und zog sie mächtig an, dieselben zu betrachten. Auch aus dem sich stets gleich bleibenden Wechsel der Zeiten, aus den gesetzmäßigen und bestimmten Bahnen der Gestirne, aus den vorgezeichneten Räumen der Entfernungen erkannte sie wieder nichts anderes, als dass auch hier Maß und Zahl regiere. Indem sie dieses definirte, sichtete und in eine Ordnung brachte, schuf sie die Astrologie. Auf diese Weise findet man in den mathematischen Wissenschaften alles nach Zahlen geordnet. Und von den unsterblichen Zahlen, die nur im Denken und hin und her Erwägen geschaut werden, sind jene, welche man sinnlich wahrnimmt, vielmehr Schatten nur und Bilder.

Wer möchte also die Zahlverhältnisse etwas Veränderliches nennen, oder behaupten; dass irgend eine Kunst nicht in diesen Verhältnissen ihre Begründung habe.

Sch. Es scheint nun hinreichend bewiesen, dass nicht nur die Musik, sondern auch die übrigen drei Wissenschaften unter dem Einflusse (magisterio) der Zahlen stehen. Ich bitte Dich nun ausführlicher über das Wesen der Zahlen zu handeln und das Vorausgehende zu wiederholen, damit ich so viel als möglich zur Einsicht in das fassbare der Musikverhältnisse an der Hand der Zahlen gelange.

Dritter Theil.

Sch. Ich bitte, sage mir vor Allem, was man unter Quantität versteht?

L. Wir sprechen von Quantität in den Zahlen und in beweglichen Dingen. Denn die Quantität der Zahlen*) heißt Menge, welche aus Einheiten erwächst. Die spezielle Quantität, die sich in beweglichen Dingen findet, heißt Größe, welche in Einheiten sich auflöst (dividitur). Denn die Menge wächst durch unbegrenzte Vielheit, die Größe mindert sich durch unbegrenzte Theilung; d. i. die Menge, aus der Vielheit zur Einheit strebend, nimmt der Ausdehnung nach zu; die Größe von der Einheit zur Vielheit strebend mindert sich durch Ausdehnung der Einheiten, wie ein Stein, ein Baum; je kleiner die Zahl ist durch welche getheilt wird, desto größer ist die Ausdehnung der Theile; in je mehrere Theile sie aber getheilt werden, desto kleiner wird die Ausdehnung der Theile. Z. B. die Hälfte von 24 ist 12; das Drittel 8, das Viertel 6; so ist von 12 die Hälfte 6, das Drittel 4 und das Viertel 3.

*) Gerbert liest „numerabilis“, Cod. 14649 „numeralis“, was besser ist.

Nach Art dieser beiden Quantitäten erbaut die Arithmetik aus sich die Musik und ordnet auf wunderbare Weise durch die entgegengesetzten Beziehungen der beiden die melodischen Stimmen zum lieblichen Zusammenklang.

Darin, dass die Oktav, die Oktav mit der Quint, und die Doppeloktav ertönt, wenn ein Ton im Verhältniss zum andern ums Doppelte, Drei- oder Vierfache wächst, zeigt sich die Natur der Zahlen-Quantität. Darin aber, dass (der eine Ton den andern) um die Hälfte oder das Drittel oder Viertel oder Achtel des kleineren übertrifft, wodurch die Quint, Quart und der Ton entsteht, liegt ein Bild der kontinuierlichen Gröfse. Da nun die Verschiedenheit der Töne auf diese Weise auf der Quantität beruht, so verbinden sie sich nach den entgegengesetzten Verhältnissen der beiden Quantitäten mit einander zum lieblichen Zusammenklange.²⁹) (Siehe Figur 23.)

Wenn dieses klar ist, wollen wir weiter fortfahren.

Sch. Es ist mir zwar klar, dass die eine Art der Zahlquantität zugerechnet wird, weil nach Ordnung der Zahlen auch die Gröfßen wachsen; die andere aber der kontinuierlichen Quantität zugehören, weil mit den Zahlordnungen auch die Gröfßen abnehmen; denn wie hier die Einheit ums Doppelte zunimmt, so ist sie dort um die Hälfte kleiner; wie sie hier ums Drei- oder Vierfache wächst, so wird sie auf der entgegengesetzten Seite um ein Drittel oder ein Viertel kleiner. Du hast mir nun nur noch zu zeigen, wie durch diese doppelten Quantitäten der Zusammenklang der Töne erzeugt wird.

L. Um dieses mit Gottes Hilfe zu erklären, wie ich mir vorgenommen, muss ich etwas Weniges über die Natur der Zahlen vorausschicken.

Ich habe gesagt, dass es zwei Arten von Quantitäten giebt: die Menge und die Gröfse. Menge und Gröfse sind entweder unbeweglich oder beweglich; oder bestehen für sich, wie Volk, Chor, Berg, das Tausend, zwei, drei Tausend; andere bestehen nicht für sich, sondern nur im Vergleich zu einem andern, z. B. das Doppelte, Dreifache, Vierfache. Von den unbeweglichen Gröfßen handelt die Geometrie; von den beweglichen die Astronomie. Von den für sich bestehenden Quantitäten handelt die Arithmetik. Die Beziehung der Gröfßen aufeinander wollen wir betrachten, weil durch sie auf göttliche Weise die harmonische Lieblichkeit bewirkt wird.

Jede Zahl, und was immer durch Zahlen bezeichnet wird, besteht entweder für sich, oder wird in Beziehung auf eine andere Zahl gedacht. Eine Zahl für sich bestehend ist jene, welche ohne eine Beziehung genannt wird, wie 1. 2. 3. 4. und so fort. „Zahlen, welche aufeinander bezogen werden, sind entweder gleich oder ungleich. Gleich ist das, was, mit einem Anderen verglichen, weder an Inhalt kleiner ist, noch dasselbe übertrifft; wie der Zehner dem Zehner, die Dreizahl der

Dreizahl, die Elle der Elle, der Fuß dem Fuß und Aehnliches. Es ist gewiss, dass diese Art bezüglich Quantität, das ist die Gleichheit, untheilbar ist. Denn Niemand kann sagen, dass dieses (Glieder) der Gleichheit so, das andere aber so ist“.*)

Sch. Das ist richtig, denn welche andere Art Verschiedenheit, (species) könnte bestehen, wenn ein Ding so ist, wie das andere.

L. Beachte nun auch die Theilungen des ungleichen Verhältnisses. Zuerst theile man (die Zahl) in eine größere und in eine kleinere, dann entstehen fünf Arten der größeren Zahl. Diese sind:

- 1) die mehrfache (multiplex)
- 2) die übertheilige (superparticularis)
- 3) die übermehrtheilige (superpartiens)
- 4) die mehrfach übertheilige (multiplex superparticularis)
- 5) die mehrfach übermehrtheilige (multiplex superpartiens).

Diesen fünf Arten der größeren Ungleichheit entsprechen fünf Arten der kleineren, und werden mit denselben Namen belegt, denen zum Unterschiede „unter“ (sub) vorgesetzt wird. Man sagt also: Untermehrfache (submultiplex), das Unterübertheilige (subsuperparticularis), das Unterübermehrtheilige (subsuperpartiens), das Untermehrfachübertheilige (submultiplex superparticularis), das Uebermehrfachübermehrtheilige (submultiplex superpartiens).**)

Dieses sind die Arten der beiden Ungleichheiten, welche wir nun im Einzelnen betrachten wollen. ³⁰⁾

1) Von der mehrfachen Ungleichheit.

Mehrfach (multiplex) ist die Ungleichheit, wenn die größere Zahl die kleinere zwei-, drei-, vier- oder mehrmal in sich enthält; wie wenn man 2 mit 1 vergleicht, so ist sie doppelt; 3 zu 1 dreifach, 4 zu 1 vierfach und so fort.

Ihr zur Seite steht das Untermehrfache (submultiplex), welches nämlich das Mehrfache unten enthält u. zw. zwei-, drei-, vier- oder mehrmal. Zum Beispiel 1 ist in 2 zweimal enthalten und heißt unterdoppelt (subduplus) ($\frac{1}{2}$), in drei dreimal und heißt unterdreifach (subtripplus) ($\frac{1}{3}$), in vier viermal und heißt untervierfach (subquadruplus) ($\frac{1}{4}$) und so fort auf diese Art, worüber wir, wie Du weißt, schon kurz oben gesprochen haben.

Sch. Ich erinnere mich nun, dass diese Ungleichheit jener Art der Quantität angehört, von der oben gesagt wurde, dass deren größere Zahl ins Unendliche wachsen kann.

2) Von dem Uebertheiligen.

L. Beachte nun, dass es eine andere Ungleichheit jener Art der Quantität giebt, deren größere Zahl im Gegentheil bekanntlich ins Unendliche abnimmt. Diese ist jene, welche man übertheilig (superparticularis)

*) „—“ Aus Boetius de Arithm. lib. I. c. 21.

**) Aus Boetius de Arithmetica lib. I. cap. 21.

nennt, in welcher bei Vergleichung einer Zahl mit einer andern die grössere die kleinere ganz und noch einen Theil derselben enthält. Ist dieser Theil die Hälfte, $\frac{2}{3}$ heisst der (Quotus) anderthalb (sesquialter) ($1\frac{1}{2}$); ist er das Drittel, so heisst er Eins ein Drittel (sesquiertius) ($1\frac{1}{3}$); ist dieser Theil ein Viertel, so heisst er Eins ein Viertel (sesquiquartus) ($1\frac{1}{4}$); ist er ein Fünftel, so heisst er Eins ein Fünftel (sesquiquintus) — $1\frac{1}{5}$, und wie die Form der übertheiligen Ungleichheit ins Unendliche fortschreitet, so führt man auch auf diese Art die Namen fort.

Die kleineren Zahlen, die sie begleiten, und die ganz nebst einem Theile in der grösseren enthalten sind, heissen 1. unter anderthalb (subsesquialter) $\frac{1}{2}$, 2. unter ein ein Drittel (subsesquiertius) $\frac{1}{3}$, 3. unter ein ein Viertel (subsesquiquartus) $\frac{1}{4}$, 4. unter ein ein Fünftel (subsesquiquintus) $\frac{1}{5}$ und so schreiten die Zahlen nach Maßgabe der grösseren Zahlen und der Menge fort. Nun wirst du diese Art hinreichend von der vorigen unterscheiden können.

Sch. Ich erkenne allerdings, dass hier nicht, wie in der vorigen Art, die kleinere Zahl durch ihre ganze Quantität die grössere misst, sondern nur durch einen Theil, entweder durch die Hälfte, wie 2:3, 6:9, 12:18, oder durch den dritten Theil, wie 6:8, 9:12, 12:16, oder durch den vierten, wie 4:5, 8:10, 12:15. Aber im Verhältniss der grössern zu ihrer kleineren Zahl ist die Hälfte grösser als das Drittel, das Drittel grösser als das Viertel, das Viertel grösser als das Fünftel, und so nimmt der von der grössern Zahl benannte Theil selbst ins Unendliche ab.

3) Von dem Uebermehrtheiligen.

L. Betrachte nun auch die dritte Art der Ungleichheit, welche die Uebermehrtheilige (superpartiens) heisst, wenn nämlich bei Vergleichung zweier Zahlen die grössere die kleinere ganz und noch zwei, drei, vier, fünf oder beliebig mehr Theile (der letzteren) in sich enthält. Zum Beispiel: 3 ist in 5 ganz nebst zwei Theilen enthalten und heisst überzweithelig, (superbipartiens) $1\frac{2}{3}$; 4 ist in 7 ganz nebst drei Theilen enthalten und wird überdreithelig (supertripartiens) $1\frac{3}{4}$ genannt; 5 ist in 9 ganz mit vier Theilen enthalten und heisst überviertheilig (superquadripartiens) $1\frac{4}{5}$ und so fort. Die kleinere Zahl, welche von der grösseren eingeschlossen wird, heisst untermehrtheilig, $\frac{1}{13}$. Auch über diese Art der Ungleichheit mag das Gesagte genügen, wenn es beliebt.

Sch. Ich meine, es genüge.

4) Vom mehrfach Uebertheiligen.

Nach drei einfachen Verhältnissen (habitudines) folgen zwei, welche aus den vorigen zusammengesetzt sind, deren erstes das Mehrfachübertheilige (multiplex superparticularis) heisst, welches aus beiden (dem Mehrtheiligen und Uebertheiligen) besteht, wie 2:5, 3:7, 4:9, 5:11. Weil nämlich die grössere Zahl die kleinere mehr als einmal enthält, ist sie mehrfach (multiplex), und weil sie die kleinere mit einem Theile

übersteigt, heisst sie übertheilig (superpartiens). Man nennt aber jenes Verhältniss, da eine Zahl die andere doppelt enthält und noch die Hälfte derselben, doppelt anderthalb (duplex sesquialter) $2\frac{1}{2}$, welche (nebst dem Doppelten) noch den dritten Theil enthält, doppelt ein Drittel, (duplex sesquiertius) $2\frac{1}{3}$, welche noch ein Viertel enthält, doppelt ein Viertel (duplex sesquiquartus) $2\frac{1}{4}$ und so fort. Wenn sie die kleinere Zahl dreimal und deren Hälfte, Drittel, Viertel enthält, heisst sie Dreifach ein Halb (triplus sesquialter) $3\frac{1}{2}$, Dreifach ein Drittel (triplus sesquiertius) $3\frac{1}{3}$, Dreifach ein Viertel (triplus sesquiquartus) $3\frac{1}{4}$ und so weiter. Auch über diese Ungleichheit sei genug gesagt.

L. Allerdings genug.

5) Vom Mehrfachübermehrtheiligen.

Die fünfte Ungleichheit ist jene, welche die mehrfach Uebermehrtheilige (multiplex superpartiens) genannt wird. Sie entsteht so oft bei Vergleichung zweier Zahlen, die eine die andere mehr als einmal und deren zwei, drei, oder beliebig mehrere Theile enthält. Nach der Form der übermehrtheiligen Zahl heissen ihre Arten nach den enthaltenen Theilen: doppelt überzweitheilige (duplex superbipartiens), wie wenn 8 und 3 mit einander verglichen werden. Es enthält nämlich die Zahl 8 die Zahl 3 zweimal und 2 Theile derselben ($2\frac{2}{3}$). Eben so, wenn man 16 mit 7 vergleicht ($2\frac{2}{7}$). So ist es beim Doppeltüberdreitheiligen (duplus tripartiens) ($2\frac{2}{3}$), Doppeltüberviertheiligen (duplus superquadrupartiens) ($2\frac{2}{7}$), und wieder das Dreifachübertheilige (triplus superbipartiens) ($3\frac{1}{2}$) das Dreifachüberdreitheilige (triplus supertripartiens) ($3\frac{1}{3}$). Das Dreifachüberviertheilige (triplus superquadrupartiens) ($3\frac{1}{4}$). Was immer in der Welt ungleich einander gegenübergehalten wird, was immer für eine Grösse (quantitas) ungleich mit einer anderen verglichen wird, verhalten sie sich zu einander immer nach irgend einer der genannten Ungleichheiten. Wie gesagt, ist es bekannt, dass die mehrfache Ungleichheit der Zahlquantität, die Raum-Quantität aber den übrigen Ungleichheiten entspricht. Ferner werden die musikalischen Töne, d. i. jene, welche in lieblichem Zusammenklang sich verbinden, abwechselnd (mixtim) nach der mehrfachen übertheiligen Weise ausgedrückt; die dissonirenden Töne aber (discrepantes) stellen die übrigen Ungleichheiten dar. Da aber die Verwirrung (confusio) dieser Ungleichheiten unzählbar ist und unendlich, so folgt daraus eine unendliche Anzahl der Dissonanzen der unendlich verworrenen Ungleichheit; nur die zwei Ungleichheiten, von denen wir zuerst sprachen, gehören zur Musik, die übrigen drei werden ausgeschieden.

Sch. Auf welche Weise eignen sich diese allein für die Musik?

L. Weil jede Zusammengehörigkeit der Töne durch die Zahlen gebildet wird, welche entweder mehrfache (multiplices) oder übertheilige (superparticulares) sind. Alle Töne nach den übrigen Ungleichheiten werden dissonirend.

Sch. Auf welche Weise stellen die konsonirenden oder dissonirenden Töne diese oder jene Zahlen dar?

L. Weil die verschiedenen Töne nur unter dieser Bedingung zusammenstimmen und nach diesen Ungleichheiten sich unterscheiden.

Sch. Worin besteht dieser Unterschied?

L. In der Höhe und Tiefe, in der Erhebung und Senkung.

Sch. Wie können sich die Töne diesen Zahlen gemäß unterscheiden, und obgleich sie sich unterscheiden doch konsoniren?

L. Alle Stimmen, welche zu einander stimmen, stehen entweder um die doppelte, oder dreifache oder vierfache Entfernung (intervallo) von einander ab, welches Arten der vielfachen Ungleichheit sind; oder sie stehen im anderthalben (sesquialtero) oder ein ein Drittel (sesquitercio) der ein ein Viertel (sesquiquarto) Verhältnisse, welches Arten der übertheiligen (superparticularis) Ungleichheit sind. Ein Intervall bedeutet aber nicht ein Stillschweigen zwischen den Tönen (phthongos), sondern den Raum, um den einer den andern übertrifft.

Sch. Welche Töne stehen ums Doppelte von einander ab?

L. Jene, welche immer um acht Stufen entfernt sind, was man Oktav nennt.

Sch. Welche stehen ums Dreifache von einander ab?

L. Jene, welche immer um zwölf Stufen entfernt sind, was man Oktav mit Quint (Octava cum diapente) nennt.

Sch. Welche ums Vierfache?

L. Jene, welche um fünfzehn Stufen entfernt sind, was man Doppeloktav (disdiapason) nennt.

Sch. Welche Töne sind anderthalbfach (sescupli)?

L. Welche immer nur fünf Stufen entfernt sind, was man Quint heißt.

Sch. Welche sind ein ein Drittelfach (sesquitercii)?

L. Welche immer nur vier Stufen entfernt sind, was man Quart (diatessaron) nennt.

Sch. Welche sind ein ein Achtelfach (sesquioctavi)?

L. Jeder Ton zum nächsten, wie eine Saite nach der andern, was man Ton heißt. Diesen Entfernungen wird noch der halbe Ton (semitonium) beigezählt, welcher nicht die ganze Entfernung eines Tones enthält.

Durch diese Verschiedenheit (temperamentis) der Entfernungen hat die Gottheit die wohltonende Verschiedenheit (concordabilem differentiam) der Töne geordnet, durch sie wird die liebliche Harmonie erzeugt (moderatur). Was höher oder tiefer tönt, als es das Maß dieser Verhältnisse fordert, gehört zu irgend einer Form der übrigen Ungleichheiten, wird misstönend und zu einem Gesange unpassend.

Sch. Wodurch erkennt man, dass Töne die vorgenannten Musikweise haben, da sie weder durch's Auge, noch durch's Gefühl wahrgenommen werden können?

L. Dieses erkennt man daraus, weil nur diese Verhältnisse, das ist die mehrfachen und übertheiligen in Zahl und Maß mit einander übereinstimmen (*sunt connumeratae et commensuratae*) und durch ihre Maßübereinstimmung gleichsam verwandt sind. Denn es giebt nichts in der Welt, weder Bewegliches, noch eine Kraft, was einträglich mit einander verbunden werden könnte, wenn sie nicht diese einige (*germana*) Neigung (*habitus*) der Verhältnisse verkettet. Diese Verhältnisse allein sind es, durch welche Verse (*metra*) die verschiedenartigen Fäße einträglich (*concorditer*) durchschreiten; denn ihre bindende Natur vermag so viel, dass durch ihren Verein (*consortio*) selbst die entgegengesetzten Kräfte der Elemente sich gesellen; wie es im Timäus und anderen Philosophen heißt:

Die Elemente vereinst du durch Zahl, wie die Kälte dem Feuer,
Machest, dass Trocknes mit Wasser sich paart . . .

Deswegen würden sich auch die musikalischen Töne nicht so lieblich zur Melodie (*modulamen*) verbinden, wenn nicht die genannte Messbarkeit der Verhältnisse sie vereinigte.

Sch. Was versteht man unter Uebereinstimmung in Maß und Zahl (*commensurale vel connumerale*)?

L. Wenn die größere und kleinere Zahl irgend ein gleiches Maß haben, wie 2 : 4, 2 : 6, 2 : 8. Misst nicht die Zahl 2 die Zahl 4 zweimal, die 6 dreimal, die 8 viermal?

Sch. Ja.

L. So oft Du auf diese Weise in den mehrfachen (Verhältnissen) das Einfache vermehrst, eben so oft wird dasselbe Einfache die größere Summe messen: wie 3 doppelt genommen 6 giebt; dreifach genommen 9 und vervierfacht 12 giebt, und so weiter. Wie ist es aber mit dem übertheiligen Verhältniss, wie 4 : 6; misst nicht die Zahl 2 die kleinere Zahl zweimal und die größere dreimal (2 : 3), worin das Anderthalbfache (*sescuplare*) besteht? Ferner in 6 : 8 misst die Zahl zwei die kleinere dreimal, die größere viermal (3 : 4), worin das Eineindrittelfache (*epitritum*) besteht. Ferner in 8 : 10 misst 2 die kleinere Zahl viermal, die größere fünfmal (4 : 5), was das Eineinviertelfache ist. So geht es in's Unendliche fort. So viel die größere Zahl die kleinere überschreitet, durch eine so große sind beide gegenseitig messbar; wie 8 um seinen achten Theil, das ist Eins von 9 überschritten wird und dieselbe Einheit, um welche sie sich unterscheiden, beide Zahlen misst. Du begreifst also, dass diese Ungleichheiten durch ein gemeinsames Maß sowohl der Vergrößerung, als der Verkleinerung fähig sind.

Sch. Ich begreife nun, was man unter Uebereinstimmung in Maß und Zahl versteht. Aber zeige nun auch inwiefern diese Uebereinstimmung in Maß oder Zahl den übrigen Ungleichheiten fehle?

L. Auch das wollen wir betrachten, wie Du verlangst. Setze

3 : 5, welches eine überzweitheilige (superbipartiens) Vergleichung ist, und sieh, um den wievielten Theil der Zahl drei, die Zahl fünf größer ist
 Sch. Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, so viel, oder den sovielten Theil.

L. Gewiss, dieses lässt sich nicht finden; denn in dieser Art wird durch die Quantität des kleineren der größere Theil nicht so gemessen, wie in dem Mehrtheiligen, oder durch irgend einen Theil, welcher die Differenz der beiden Zahlen ist, wie in dem Uebertheiligen. Denn in der anderthalben (sesquialtera) Proportion, wie sie 4 zu 6 darstellt die Zweizahl, welche ihre Differenz ist, beide Zahlen misst, auch in der eineindrittelübertheiligen (sesquitercia) Proportion, wie sie 6 : 8 darstellt, misst ihre gegenseitige Differenz 2 die beiden Zahlen; aber in der übermehrtheiligen (superpartiente) Proportion, wie 3 : 5 misst die Zahl 2, welche ihre Differenz ist, keine von beiden Zahlen. Dasselbe ist auch im mehrfachübertheiligen (multiplici superparticulari) der Fall, nämlich in 2 : 5, welches eine doppelt anderthalb (duplus sesquialter) ist, in 2 : 7, welche dreifach anderthalb (tripplus sesquialter) und in 3 : 10, welche dreifach eineindrittel (tripplus sesquitercius) ist. Dasselbe gilt auch im mehrfach übermehrtheiligen, wie in 3 : 8, das doppelt überzweitheilig ist, in 3 : 11, das dreifach überzweitheilig ist, in 4 : 11, welches doppelt überdreitheilig ist. Du siehst also, dass derlei Proportionen weder durch die einfache Größe, noch durch ihre Differenzen sich messen lassen, also auch durch ihre Theile, um die sie sich unterscheiden, weder vergrößert, noch auf dieselben zurückgeführt werden können; und deswegen heißen sie mit Recht unübereinstimmend in Maß und Zahl (incommensurati et inconnumerati). Nun aber, wie wir mit den Augen das Gedrehte und Gerade unterscheiden, und Alles, was mit den Augen wahrgenommen werden kann, so ergötzen Töne, welche aus gemeinsam messbaren (commensurabilibus) Intervallen sich verbinden, das Gehör, weil unsere Natur bekanntlich auch aus den vorgenannten Theilen geschaffen ist; die übrigen sind dissonirend. Aber willst Du noch Weiteres über die gemeinsame Messbarkeit vernehmen? ³¹⁾

Sch. Es ist Deine Sache, darüber zu urtheilen.

L. Wir haben gesagt, wie die mehrfachen (Zahlen) durch ihre eigene Größe, die übertheiligen durch ihre Differenz gemessen werden, nun wollen wir betrachten, welche Verwandtschaft die mehrfachen mit den übertheiligen haben. Nehmen wir einmal die gesetzliche Reihe der Mehrfachen und ebenso eine Reihe der Uebertheiligen. Diese können Grundzahlen sein, deren Differenz die Einheit ist, und welche die Wurzeln der mehrfachen oder übertheiligen Zahlen sind; sie können aber auch größere, von dieser Zusammenstellung abgeleitete sein. Die Grundzahlen sind: 1. 2. 3. 4. Die Vierzahl schließt alle Zusammenklänge (symphonias) vollkommen ab. Zwei ist nämlich das Doppelte von eins, das ist die

Oktav, drei ist das Dreifache von eins, d. i. die Oktave mit der Quint; 4 ist das Vierfache von eins, das ist die Doppeloktave; 3 giebt zu 2 das Anderthalbe (sesquialterum), das ist die Quinte; 4 bildet zu 3 das Eineindrittelfache (sesquiterium) und ist die Quart.

Die abgeleiteten Zahlen sind: 6. 12. 18. 24 und so fort. Denn 12 ist das Doppelte von 6; 18 das Dreifache, 24 das Vierfache. Das Dreifache aber bildet zum Doppelten das Sesquialter, und das Vierfache zum Dreifachen das Sesquiterz. Eben so das Fünffache zum Vierfachen das Sesquiquart, das Sechsfache zum Fünffachen das Sesquiquint, das Siebenfache zum Sechsfachen das Sesquisext und so in's Unendliche fort. Die Uebertheiligen begleiten das Mehrfache, so dass man mit Recht sagt, dass aus beiden zugleich die Musik hervorgehe.

Sch. Sowohl die gemeinschaftliche Zählung, als auch die Verwandtschaft erscheint zweifellos.

L. Da es somit klar ist, dass die in Ordnung gebrachten Mehrfachen unter sich selbst übertheilig sind, so soll Dir auch klar sein, wie aus den Uebertheiligen, dem Sesquialter und dem Sesquiterz die Mehrfachen, nämlich das Doppelte und Vierfache gebildet wird. Wir beginnen mit der Zahl 6; die Zahl erhebe man zum anderthalben (sesquialter), das giebt 8. Die Zahl 9 erhebe man zum Sesquiterz und man erhält 12. Die Zahl 12 ist aber das Doppelte von sechs, und dieses wird durch das Sesquialter und Sesquiterz voll gemacht. Ferner erhebe man die Zahl 12 zum Sesquialter, es giebt 18; zur Zahl 18 füge man das Sesquiterz, und es entsteht 24. 24 ist aber das Doppelte von 12, und wird vom Sesquialter und Sesquiterz voll gemacht. Umgekehrt füge man zur Zahl 12 das Sesquiterz, was 16*) giebt; zum Sesquiterz füge man das Sesquialter und man erhält 24. Die Zahl vierundzwanzig, das Doppelte von zwölf, wird erreicht durch das Sesquiterz und Sesquialter. Und so wird immer durch den Zuwachs von Sesquialter und Sesquiterz ein Duplum vollendet. Ferner werden das Sesquialter und Sesquiquart so durch das gemeinsame Ma's des Ganztones (Epogdoi) (8:9) verbunden, dass, wenn du von dem Sesquialter den Ganzton wegnimmst, das Sesquiquart entsteht, und wenn du ihm den halben wieder anfügst, er auch das Sesquialter (sescuplarem) wieder herstellt. Denn $\frac{3}{2} : \frac{2}{3} = \frac{1}{2}$ und $\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{2}{1}$. Es ist also ausgemachte Sache, dass zusammenstimmende Töne aus zusammenstimmenden Zahlen ihren Wohlklang schöpfen.

Sch. Dieses ist mit klaren Gründen dargelegt.

L. Merke aber, dass die Töne nicht bloß untereinander zusammenstimmen, sondern wie z. B. die Zahl 24 bekanntlich das Doppelte von 12 ist, das Dreifache von 8, das Vierfache von 6; das Sesquialter (die Quint) von 16, die Quart von 18, das Unterdoppelte (subduplus $\frac{1}{2}$) von 48, die Unterquart (subepitritus) von 32, zu 36 die Unterquart (sub-

*) Gerbeit hat das; 18 ist falsch, denn $12 \times \frac{4}{3} = 16$.

sescuplaris); so stimmt jeder Ton zu einem andern die Oktav, zu einem andern die Oktav mit der Quint, zu einem andern die Doppeloktav, zu einem andern die Quint, zu einem andern die Quart, zu einem andern die Unteroktav, zu einem andern die Unterquart, zu einem andern die Unterquint, was nicht der Fall wäre, wenn sie nicht nach Maßgabe (rationem) der Eigenschaft (habitudinis) des Mehrfachen und Untertheiligen durch ihr gemeinsames Maß in Verwandtschaft ständen.

(Fortsetzung folgt.)

Wäre Ethen

Tänze ... MX

Zur Musikbeilage.

Heft 1 und 2.

Fortsetzung der Tänze aus dem 15. Jahrhundert. Nr. 2. Der Bauertanz von Rubinus. Herr Otto Kade theilt mir mit, dass sich in einem florentiner Codex sechs Lieder von Rubinet befinden. Wahrscheinlich ist Rubinus und Rubinet ein und derselbe Autor. Wenn man in Erwägung zieht, wie wenig Werth man in damaliger Zeit auf die Rechtschreibung der Eigennamen legte und selbst die Buchdrucker des 16. Jahrh. ihre Namen auf die willkürlichste Weise veränderten, so wird man zugestehen müssen, dass Rubinus und Rubinet noch sehr geringe Abweichungen bieten. Wenn wir dagegen den Namen Barbireau, mit Berbigant (siehe Nr. 5) und Barbingant vergleichen und durch Beweise feststellen können, dass dies ein und derselbe Autornamen ist, so sind obige Schreibarten gewiss gering gegen diese. Ebenso wird der Name Paulus de broda (siehe Seite 62 der Musikbeilage) kein anderer als Paulus de Roda sein (wie Herr Otto Kade vermuthet) von dem der Codex Casanatensis in Rom das dreistimmige Lied: „Ghe nochte drine“ enthält. Zu den Tonsätzen selbst habe ich nur Weniges hinzuzufügen. Nr. 2 zeichnet sich durch eine kunstvolle Arbeit aus, indem sich Discant und Tenor fast kanonisch nachahmen. Auch möchte ich Seite 52, Zeile 3, Takt 4 auf den Septimenakkord auf dem 3 Takttheile aufmerksam machen. Nr. 3 beginnt recht munter und zeichnet sich durch seine scharfe Rhythmisirung aus. Bei Nr. 4a und 4b. bietet sich uns das Beispiel dar, wie die Alten aus Liedern ihre Tänze fabrizirten. „O lux luminis“ (4b.) halte ich für den ursprünglichen Tonsatz und 4a. ist der nachgebildete. Nur ist mir nicht erklärlich, warum über dem lateinischen Liede die Ueberschrift „Der fochs schwantcz“ steht und eigentlich darnach das lateinische Lied dem Tanze nachgebildet sein müsste. Etwas Aehnliches findet sich bei mehreren geistlichen Liedern in dem berliner Liederbuche, bei denen der ursprünglich deutsche weltliche Text darüber geschrieben ist, also erst später der weltliche Tonsatz durch Unterlage eines geistlichen Textes in einen Kirchengesang verwandelt worden ist. Z. B. „O wie gerne“ ist mit dem Text: „In

praeclare barbarae virginis“ versehen, oder „In feuers hitz brennet mein herz“ mit „Mole gravati criminum“. Die Tonsätze werde ich später mittheilen. Noch sei erwähnt, dass die Unterlage des Textes bei Nr. 4b. genau nach dem Originale wiedergegeben und manche gute Lehre daraus zu ziehen ist, wie die Alten den Text im 15. Jahrh. beim Gesange behandelten. Nr. 5, mit dem „Phfawin schwantz“ von Paulus de Roda (broda), ist besonders wegen der Benützung ein und derselben Tenor-Melodie interessant, die ich in Heft 3 zum Vergleiche übereinander stellen werde. Gerade das rhythmische Element, die Länge und Kürze der Noten tritt hier völlig in den Hintergrund, während die Tonschritte selbst weit gewissenhafter beibehalten sind. Unsere Beurtheilung der Alten in dieser Hinsicht ist bisher auf so falscher Fährte gewesen, dass Herr von Liliencron in seinen historischen Volksliedern der Deutschen (Nachtrag, die Melodien) gerade die Beobachtung der Länge und Kürze der Noten als das wichtigste Moment hingestellt, und durch geistreiche Kombinationen Melodien geschaffen hat, die ans Unmögliche streifen. Die späteren Veröffentlichungen in den Beilagen werden auf diesem Felde manchen wichtigen Beleg liefern.

Eitner.

Mittheilungen.

* Der Tod hat uns im vergangenen Jahre zwei werthe Mitglieder entrissen. Carl Friedrich Harveng in Frankfurt a/M. starb im Juni im besten Mannesalter, doch schon seit Jahren brustleidend, und Carl Dreher in Carlsruhe am 15. Dezember. Beide nahmen den regsten Antheil an den Bestrebungen der Gesellschaft und suchten deren Interessen auf jede Weise zu fördern. Carl Dreher war im Besitze der werthvollsten Partituren alter Werke, die er sich selbst aus den Originalen hergestellt hatte, und dass dieselben in seinen Händen nicht als todttes Kapital lagen, hat er durch die Arbeiten, welche sich im 1. und 6. Jahrgang der Monatshefte befinden, trefflich bewiesen.

* Als Mitglied ist eingetreten Herr Dr. Boecker, Pfarrer in Fischeln bei Crefeld.

* Quittung über gezahlte Beiträge und Abonnements für 1875: Herr Otm. Dressler in Weingarten, Freiherr von Mettingh in Nürnberg, Prof. Dr. Wagner in Marburg.

* Am 17. Dezember 74 sind die Aufnahme-Diplome an die Mitglieder versandt worden.

* Die Figuren zu Huchald's Musica enchiriadis sind in der Weise hergestellt, dass sowohl jedes Oktavblatt für sich, als auch jede einzelne Figur herausgeschnitten und auf ein Oktavblatt aufgeklebt und vom Buchbinder an den betreffenden Platz geheftet werden kann.

* Die Jahresbeiträge sind laut Statut im Laufe des ersten Viertel-

jahres franco an den Sekretär der Gesellschaft einzusenden, was hiermit ergebenst in Erinnerung gebracht wird.

* Am 15. Januar ist der 3. Jahrgang, 1. Lieferung der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts (Ott's 115 deutsche mehrstimmige Lieder, Nürnberg 1544) versandt worden.

* Herr Chordirektor Otmar Dressler in Weingarten beabsichtigt in diesem Jahre die *Cantiones sacrae*, 5 et 6 voc. von Jacob Reiner (Monach. 1579) in Partitur herauszugeben. Der Preis ist auf 6 Mk. festgesetzt und nimmt Bestellungen darauf sowohl der Herausgeber, als die Redaktion entgegen. (Beschreibung des Werkes s. Monatsh. III, 106.)

* Seit der Veröffentlichung des „Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke“ in den Jahrgängen 1870 und 1871 der Monatshefte ist in diesem Fache so fleissig geschafft worden, dass es sich wohl verlohnte die Arbeit durch einen Nachtrag fortzusetzen. Vorläufig sei hier nur kurz auf die umfangreichen Werke dieser Gattung hingewiesen, die seit dem Jahre 1871 erschienen sind. Am fleissigsten hat abermals Franz Commer, der hochverdiente Herausgeber alter Musikwerke, gearbeitet. Ende 1870 erschien der im Nachtrag (p. 206) angeführte Band geistliche und weltliche Lieder mit 14 Autoren. 1872 und 73 zwei Bände Kompositionen von H. L. Haßler (*Musica sacra*, tom. XIII. und XIV., Berlin, Trautwein) 36 Gesänge enthaltend und 1874 der 15. Band *Musica sacra* mit 13 Autoren, meist Italiener aus dem Ende des 16. Jahrh. Von den „Denkmäler der Tonkunst“ sind abermals 4 Bände erschienen: Te Deum von Franc. Urlo, das 2. Buch *Motecta* 4voc. von Palestrina, 2. Buch *Pieces de Clavecin* von Fr. Couperin, und Buch 3 und 4: *Sonata da Chiesa à tre* von Arc. Corelli. Wasielewski hat einen starken Band Instrumentalstücke vom Ende des 16. Jahrh. bis ins 17. hinein bei Max Cohen und Sohn in Bonn veröffentlicht. Auch der Beispiel-Band zu Frölich's Geschichtswerk, der endlich erschienen ist, enthält eine große Anzahl Werke, doch sind viele derselben bereits in früheren Werken veröffentlicht, so dass der Zuwachs nicht bedeutend ist. Als selbstständige Sammlung ist noch die von unserer Gesellschaft ins Leben gerufene Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke zu erwähnen, in der bereits 102 Gesänge aus Ott's alter Sammlung von 1544 erschienen sind. An Geschichtswerken, die auch eine reichhaltige Sammlung alter Tonwerke enthalten, sind besonders zu erwähnen: Raym. Schlecht's Geschichte der Kirchenmusik (Regensburg 1871) mit 414 Seiten älteren Tonsätzen, ferner E. O. Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrh. (Leipzig 1871) mit 167 Seiten ein- und mehrstimmigen Liedern; Aug. Reissmann's Geschichte des deutschen Liedes (Berlin 1874) mit 48 Seiten Musikbeilagen, C. H. Bitter's Beiträge zur Geschichte des Oratoriums (Berlin 1872) mit 48 Seiten Musikbeilagen. Auch in den „Bunte Blätter“ von A. W. Ambros befinden sich 5 interessante Tonsätze. Dies sind die wichtigsten Veröffentlichungen, doch zahlreich sind die in Zeitschriften und Geschichtswerken hie und da vorkommenden Gesänge, zu deren Aufzählung es abermals mehrerer Bogen bedürfte. Nur andeuten wollten wir und den Fachgenossen auf die neuen Erscheinungen aufmerksam machen.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen, Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Musica Enchiriadis von Hucbald.

(Fortsetzung.)

Woher man wisse, nach welchem Verhältniss (proportionem) jede Melodie (Symphonia) gebildet wird.*)

Sch. Da nun hinreichend gezeigt ist, dass das gleiche Mafs der Grund ist, welcher die musikalischen Töne aneinander kettet (so frage ich), woraus man wissen kann, welcher Proportion eine Melodie (Symphonia) zuzurechnen sei? Wie kann man denn erkennen, dass die Oktav dem doppelten, die Quint dem anderthalben (sescuplae), die Quart dem eineinviertel (epitritae), die Oktav mit der Quint dem dreifachen, die Doppeloktav dem vierfachen Verhältniss (habitudini) angehören.

L. Der erste Beweis hierfür ist, dass, wie immer ein Duplum durch das Sesquialter und Sesquiterz vollendet wird, wie so eben gesagt wurde, so auch eine Oktav, welche acht Töne enthält, von zwei kleineren Intervallen (Symphoniae) aufgebaut wird. Wenn Du von den tiefen oder hohen Tönen beginnend, entweder zuerst die Quart und dann die Quint, oder zuerst die Quint und dann die Quart missest, so bilden die beiden Intervalle ein einziges. (Siehe Figur 24)

Das wäre der Fall nicht, wenn entweder die bildenden Intervalle andere wären und das gebildete ebenfalls ein anderes.

Hierüber sagt auch Boetius, Lib. I. c. 31.: Ueber alle bisher angeführte Konsonanzen muss man sowohl mit dem Gehör, als mit dem

*) Dieser Titel ist bei Gerbert noch zur Mittheilung des Lehrers gezogen.

Verstande urtheilen, welche derselben man für die Bessere halten dürfe. Denn wie das Ohr durch die Töne und das Auge durch den Anblick in Thätigkeit versetzt wird, so das Urtheilsvermögen des Geistes durch die Zahl oder die continuirliche Gröfse.

Denn legt man uns eine Zahl oder eine Linie vor, so ist nichts leichter, als durch das Auge oder den Geist das Doppelte derselben zu erkennen, wie 12 6 gegenüber. Ebenso folgt auf die Beurtheilung des Doppelten die der Hälfte, nach der Hälfte das Dreifache, nach dem Dreifachen das Drittel; und deswegen, weil die Bestimmung des Doppelten die leichtere ist, so wird sie mit Recht der leichteren Konsonanz zugeschrieben, welche der Sinn leichter auffasst. Es ist daher die erste und lieblichste Konsonanz jene, welche auf der achten Stufe sich ergibt und die man Oktav heifst. Nach dem Duplum folgt zunächst, sage ich, jenes Intervall, welches sich als Mittel zum Unterdoppelten behauptet, das ist das Anderthalbe (*sescuplum*); wie 9 zu 6 und jenes, welches (9) ums Zweifache übersteigt, das ist das Dreifache (von 6) wie 18:6. Da also diese zwei Proportionen, obwohl durch entgegengesetzte Theilung auf das Doppelte folgen, so werden mit Recht ihnen jene Intervalle (*Symphoniae*) zugeschrieben, welche wir nach dem Urtheil des Gehöres als die auf die Oktav folgenden wahrnehmen, d. i. die Quint und die Oktav mit der Quint — Duodezime. Da jene Töne am wenigsten konsoniren, welche um eine Quart von einander entfernt sind, so weisen wir mit Recht diesen Zusammenklang jener Proportion zu, in welcher die gröfsere Zahl die kleinere um ein Drittel der kleineren übersteigt, welche Eineindrittelübertheilige (*epitritus*) ist, wie 8:6.

Weil aber jene Töne, welche im Zusammenklang die Doppeloktav stimmen, am weitesten von einander entfernt sind, zählen wir sie billig zu jener Proportion, welche um das vierfache Mafs des Intervalls sich ausdehnt, wie 24 zu 6.

Es steht also das Mafs (*modus*) für die Zusammenklänge fest, welches nicht über das Vierfache erweitert, noch unter das Drittel beschränkt werden kann.

So kamen die Konsonanzen in diese Ordnung, welche in den mehrfachen Zahlen durch die Vermehrung und in Beziehung der übertheiligen durch die Abnahme gegeben wurde. Es giebt auch noch ein anderes geeignetes Beweismittel, welches nicht nur durch das Gehör, sondern auch durch das Gesicht dem angeführten Verhältnisse Glauben verschafft.

Saiten oder Pfeifen von gleicher Dicke, von denen die gröfsere die doppelte Länge der kleineren in sich enthält, stimmen zusammen, wie schon gesagt, die Oktave; wenn sie (die kleinere) dreimal enthält, geben sie die Oktav mit der Quint; wenn sie dieselbe viermal enthält, erzeugen sie die Doppeloktav. Wenn die gröfsere die Hälfte der kleineren voraus hat, so entsteht die Konsonanz der Quint. Wenn die

größere die kleinere um den dritten Theil der letzteren übertrifft, so ist es die Quart. Wenn sie die kleinere um deren achten Theil überschreitet, so treffen sie im Intervall eines Tones zusammen.

Warum in der Musik nicht mehr als drei Arten des mehrfachen und nur drei des übertheiligen Verhältnisses verwendet werden.*)

Sch. Es ist nun offenbar durch viele Gründe bewiesen, dass die Musik nicht bloß durch Zahlen von gleicher Zahl oder Messung hervorgeht, sondern auch dadurch, welchen Arten der gemeinsam gemessenen Zahlen jedes Intervall zunächst liegt. Aber es ist doch wunderlich, was Ursache sei, dass nicht mehr als drei Arten des mehrfachen und auch nicht mehr als drei des übertheiligen Verhältnisses in der Musik zugelassen werden, sondern die Konsonanzen sich bloß durch das doppelte; dreifache und vierfache Verhältniss und nur durch das Sesquialter, Sesquiterz, mit der Sesquioctav bilden?

L. Ueber die Doppeloktave, d. i. über das Vierfache, dehnt sich (die Musik) deswegen nicht aus, weil die Natur den Tönen dieses Gesetz vorgezeichnet hat, dass die Intervalle (Symphoniae) nicht mehr weiter fortschreiten können, wenn einmal durch alle einzelne Stufen (discrimina) der Stimmen innerhalb der Oktave alle einzelne Konsonanzen der Doppeloktave vertheilt sind.**)

Unter das Drittel, das ist unter das Verhältniss von $\frac{4}{3}$ (Epitritum), können die Intervalle nicht beschränkt werden. Der Grund liegt darin: Da das Drittel kleiner ist als die Hälfte, das Viertel kleiner als das Drittel, das Fünftel weniger als das Viertel und so weiter. Das Sesquialter, welches das Intervall der Hälfte $\frac{3}{2}$ ist, enthält drei Töne und einen halben, der Epitritus, welcher das Intervall des Drittels ($\frac{4}{3}$) ist, enthält zwei Töne und einen Halbton; da dem so ist, so folgt, dass kleinere Intervalle weder zwei und einen halben Ton enthalten können, noch Intervalle von zwei oder einem und einem halben Ton ein gemeinsames Maß haben. Nur das Intervall der Sesquioctav, $\frac{8}{4}$, wird zugelassen, weil es einen Ton misst.¹²⁾

Sch. Warum fügt sich das ganze Maß in diese einzige Proportion?

L. Weil diese Proportion bloß durch die Vergleichung des Sesquialter und der Sesquiterz entsteht.

Sch. Wie geht sie aus der in Vergleichung gesetzten Sesquialter und Sesquiterz hervor?

L. Ist es nicht leicht verständlich, dass z. B. die Zahl sechs durch ihre Hälfte zu ihrem Sesquialter, d. i. zur Zahl neun erwächst? und durch ihr Drittel zu ihrem Epitritus, das ist zur Zahl acht. Wie aber

*) Diesen Satz zieht Gerbert zur Frage des Schülers.

**) Codex 14649 bemerkt am Rande: Weil es dieselbe Oktav wäre, wie die erste.

die Zahl 9 das Sesquialter zu 6 ist, so ist sie Sesquioctav zum Epitritus (8). Ebenso misst die Zahl 12 durch ihre Hälfte das Sesquialter, welches 18 ist; und mit ihrem Drittel ihren Epitritus, der 16 ist. Aber wie die Zahl 18 das Sesquialter zu 12 ist, so macht sie mit dem Epitritus (16) die Sesquioctav.

Sch. Ich verstehe es.

L. Darum merke zugleich, dass zwischen zwei Tönen weder ein kleineres noch ein größeres Intervall eines ganzen Tones sich befinden kann, als welches durch die Differenz des Sesquialter und der Sesquiterz gemessen wird. Es hat also bloß das Intervall der Sesquioctav gemeinschaftliches Maß mit dem Sesquialter und der Sesquiterz, deren Intervalle die Töne mit den Halbtönen, wie gesagt, gleichmäßig (commensurabiler) ausfüllen,*) wie schon gesagt wurde Seite 185. Ferner haben die Intervalle des Sesquialter und der Sesquiterz gleiches Maß mit dem Doppelten und Vierfachen, deren Intervalle durch jene ausgefüllt werden. Die Sesquiquart aber und Sesquiquint mit den übrigen abnehmenden Intervallen haben weder mit dem Doppelten, noch mit dem Dreifachen, noch mit dem Vierfachen, noch mit dem Anderthalben (sescuplo) irgend ein gleiches Maß und werden daher in der Musik ausgeschieden.**). Liebt es aber auch durch die Maße der Saiten und der Pfeifen die durch gemeinsames Maß hervorgehende Verwandtschaft der genannten Proportionen, welche in der Musik zugelassen werden, bestätigt zu sehen, so mache eine Saite oder eine Pfeife anderthalbmal (sescuplo) größer als die andere, dem Anderthalbfachen füge den Epitritus ($\frac{4}{3}$) bei und so hast Du sie verdoppelt (6, 9, 12); denn was zur zweiten Saite der Epitritus ist, ist zur ersten um das Doppelte länger.

Ferner messe eine Saite oder eine Pfeife um einen Epitritus länger als die andere, zum Epitritus füge das Sesquialter und sie ist doppelt geworden (6, 8, 12). Stelle diese Zahlen in Ordnung, nämlich 6, 8, 9, 12 und Du wirst zwischen den zwei mittleren den Ganzton (Epogdoun) richtig abgemessen finden; das ist, dass die längere Saite (6 : 9) um den achten Theil der kleineren größer sei.

Dasselbe auf eine andere Art. Mache eine Pfeife noch einmal so lang, als die andere; zur kürzeren Pfeife füge den Epitritus ($\frac{4}{3}$), zur längeren den Subepitritus ($\frac{3}{4}$) und setze die Zahlen in folgende Ordnung, das Subduplum, den Epitritus, den Subepitritus und das Duplum. (Siehe Figur 25.)

Und so trifft zwischen zwei mittlere (Intervalle) naturgemäße der

*) Gebert hat hier cum semitionio statt semitonus. Es sind hier die 5 Töne und 2 Halbtöne der Scala gemeint.

**) Dass die Sesquiquart mit keinem Multiplum gemeines Maß hat, kommt daher, weil Hucbald die Multipla nicht bis zum Senarium ausdehnt. Siehe darüber Bemerkung 31 und 32.

Ganzton, Epogdoos, durch dessen Intervall auf dessen einer entfernteren Seite das Anderthalbe (sescuplaris), auf dessen anderen näheren Seite der Epitritus entsteht. Und weiter, wenn Du den Epitritus, das Anderthalbe und das Duplum wieder verdoppelst, hast Du eine andere Oktave derselben Ordnung wie die erste geschaffen.

Sch. In wie fern haben die übrigen übertheiligen Verhältnisse mit dem Doppelten und Vierfachen nicht gemeinsames Maß?

L. Damit Dir dieses klar werde, fange ich mit 12, dem möglich kleinsten Beispiele an. Diese Zahl 12 misst die Zahl 24 mit ihrer ganzen Größe; mit ihrer Hälfte $18 (\frac{1}{2} \cdot 12 = 18)$, mit ihrem Drittel die Zahl 16 ($\frac{1}{3} \cdot 12 = 16$), mit ihrem Viertel die Zahl 15 ($\frac{1}{4} \cdot 12 = 15$). Aber die Zahl 18, welche zu 12 im Verhältniss des Sesquialter steht, ($18 : 12 = 3 : 2$) ist zu 24 durch den Epitritus messbar ($24 : 18 = 4 : 3$). Ferner die Zahl 16, welche zu 12 den Epitritus bildet ($16 : 12 = 4 : 3$) wird zu 24 durch das Anderthalbe (sescupla) messbar ($24 : 16 = 3 : 2$). Aber die Zahl 15, welche zu 12 im Verhältniss der Sesquiquart steht ($15 : 12 = 5 : 4$) hat mit 24 kein gemeinsames Maß, sondern ist durch die überdreitheilige Form ($\frac{1}{3} \cdot 12 = 15$) dissonirend.*)

Ebenso misst 24 die Zahl 48 durch ihre ganze Größe, mit der Hälfte die Zahl 36, mit dem Drittel die Zahl 32, mit dem Viertel die Zahl 30. Aber die Zahl 36, welche zu 24 das Anderthalbe (sescuplaris) bildet, wird zu 48 durch den Epitritus messbar. Ferner die Zahl 32, welche zu 24 den Epitritus bildet, wird zu 48 mit dem Anderthalben messbar. Aber die Zahl 30, welche zu 24 im Verhältniss der Sesquiquart steht, hat mit 48 kein gemeinsames Maß.

Du siehst also, dass die Intervalle, sobald sie unter das Verhältniss von $1\frac{1}{2}$ (sesquitercium) verkleinert werden, ein übertheiliges Zahlverhältniss mit dem Doppelten nicht finden, und daher keine wohlklingende Mischung erzeugen.

Sch. Woher kommt es, dass in der Reihenfolge der Töne, die auf der vierten Stufe im Verhältniss des Epitritus, auf der fünften des Anderthalben und auf der achten des Doppelten stehen?

L. Da bekanntlich durch den Epitritus und**) das Sesquialter, oder durch zwei Epitritus und den Ganzton (epogdoo) das doppelte Intervall (die Oktav) ausgefüllt wird, so werden durch die Ganztöne die Intervalle der Epitritus selbst erfüllt (complementur). Wenn nun von zwei Tönen in Mitte eines Intervalls einer Oktave, d. i. auf der vierten und fünften Stufe, jeder Ton nach einer Seite die Quart und nach der anderen Seite die Quint stimmt, so stehen sie beide, jeder nach seiner Seite hin, eine Quart von dieser entfernt.

Aber jeder der beiden Epitritus wird in der Weise wieder von Ganztönen ausgefüllt, dass er in vier Stufen (vocalas) und drei Inter-

*) Siehe die früheren Bemerkungen.

**) Gerbert hat unrichtig vel statt et.

valle zertheilt wird, so nämlich, dass jedes der beiden Intervalle je zwei Ganztöne enthalten, der dritte aber durch ein Limma, d. i. durch einen Halbton ersetzt wird. So kommt es, dass auf der vierten Stufe die Sesquiterz, auf der fünften das Sesquialter sich findet, der achten das Duplum zugetheilt wird, die fünfzehnte das Vierfache, die zwölfte das Dreifache enthält.²³⁾

Sch. Ich bitte, in welchem Verhältnisse oder in welcher Ordnung in der Reihe der Töne die Ganztöne mit den Halbtönen verwoben werden?

L. Dieses wirst Du erst klarer durchschauen können, wenn ich zuvor erklärt haben werde, was das arithmetische, das geometrische und das harmonische Mittel ist.

Sch. Ich bitte Dich, erkläre es.

L. Nach den Verhältnissen (proportiones) werden die Proportionen (proportionalitates) betrachtet. Ein Verhältniss ist das gegenseitige Verhalten (habitus) zweier Glieder (terminorum), die Proportion aber das Verhalten von wenigstens drei Gliedern.

Die Proportion wird also verbunden entweder durch das arithmetische, oder geometrische, oder harmonische Mittel.

Mittel nennen wir aber die Vereinigung zweier äußerer Glieder durch das Band zweier oder einer Grenze (limitis). Unter Grenze oder Terminus verstehen wir die äußeren Zahlen (numerorum summas).²⁴⁾

Arithmetisch heisst das Mittel, wenn die äußeren Glieder von demselben gleich weit abstehen, ohne dass jedoch die beiden Abstände (termini) das gleiche Verhältniss haben, wie Du hier siehst: 1 : 2 : 3.

Sch. Ich sehe, dass 1 : 2 im doppelten, 2 : 3 im sesquialter Verhältnisse steht.

L. Geometrisch heisst das Mittel, wenn nicht die gleichen Differenzen, sondern die gleichen Verhältnisse in Betracht gezogen werden, wie 1 : 2 : 4.*)

Sch. Ich sehe wirklich, dass sowohl das Verhältniss 1 : 2, sowie das 2 : 4 ein doppeltes sei.

L. Harmonisch heisst das Mittel, wenn nicht auf Gleichheit der Verhältnisse, noch der Differenzen gesehen wird, sondern dass sich die äußern Glieder so zu einander verhalten, wie die Differenzen ihrer einzelnen Verhältnisse, wie Du hier siehst: 3 : 4 : 6.

Sch. Ich sehe nämlich, dass die äußersten Grenzen und ihre Differenzen um's Doppelte von einander abstehen ($3 : 6 = 4 - 3 : 6 - 4 = 1 : 2$).

L. Dieses war also vorauszuschicken, um zu erkennen, nach welchem Mittel sich die Tonmalse verhalten. Denn wenn auch einzelne Mittel (medietates) nur einzelnen (Fällen) eigen sind, so sieht man doch die Musik aus allen zusammengesetzt. Denn das geometrische

*) Gerbert schreibt hier unrichtig III.

Mittel verbindet alle doppelten Verhältnisse (terminos) miteinander, wie 6 zu 12 sich verhält, so 12 zu 24; und wieder wie zu 12 sich 24 verhält, so zu 24 auch 48.

Wenn diese doppelten Intervalle von nun an nur zwei termini enthalten, so vereinigt einer die äußeren Glieder durch das arithmetische, der andere durch das harmonische Mittel ($6:9:12$), um so viel die Zahl 9 die Grenze (limitem) 6 überschreitet, um so viel wird sie von der Grenze 12 überschritten. Ebenso ($12:18:24$), so viel die Zahl 18 die Grenze 12 überschreitet, um ebensoviel wird sie von der Grenze 24 überschritten, sie sind also nur durch das arithmetische Mittel vereinigt. Ferner ($6:8:12$), um den sovielten Theil die Grenze 8 die Zahl 6 überschreitet, um den sovielten Theil ihrer selbst wird sie von 12 überschritten. Du siehst nämlich, dass die Zahl 8 um den dritten Theil der Zahl 6 größer ist, und dass die Zahl 12 um ihren dritten Theil größer ist als 8. Ebenso verhalten sich $12:16$ wie $16:24$, nämlich nach dem harmonischen Mittel.

Sch. Ich sehe auch, dass die äußeren Glieder in demselben Verhältnisse stehen, wie die Differenzen, da 8 sich um den sovielten Theil der Zahl 6 unterscheidet, um den sovielten Theil ihrer selbst sich die Zahl 12 von 8 unterscheidet; denn wie sich 6 zu 12 verhält, so $2:4$. Denn zwischen 6 und 8 ist die Differenz 2, zwischen 8 und 12 aber 4.³⁵)

L. Du hast es vollständig verstanden. Merke aber nun auf, wie die Töne selbst, welche die Intervalle der vorgenannten Grenzen ausfüllen, weder nach dem arithmetischen Mittel um gleiche Theile gegenseitig ab- oder zunehmen, noch nach dem harmonischen Mittel in ungleichen Verhältnissen stehen; sondern nach geometrischem Mittel gemessen die Intervalle des Epitritus und des Sesquialter ausfüllen. Denn wie der zweite Ganzton (sesquioctavus) sich zum ersten verhält, so verhält sich der dritte zum zweiten. Wie zu 64 der Ganzton die Zahl 72 ist, so ist zu 72 die Zahl 81 Ganzton.

Sch. Ich begreife nun, wie nach Art dieser Zahlen Töne von Tönen gemessen werden. Aber sage, warum hast Du diese Zahlen als Beispiel gewählt.

L. Weil ich das mit einer kleineren Zahl als achtmal acht nicht zeigen konnte. Diese ist aber 64. Denn weil die zweite Zahl das Achtfache ist, erzeugt diese zwei sesquioctave Verhältnisse aus sich. Denn zählt man den achten Theil von 64 zu dieser Zahl selbst, so giebt es die Zahl 72. Ferner wird der achte Theil von 72 dieser letzten Zahl zugezählt, so erhält man 81 und so entstehen zwei Sesquioctaven: 64. 72. 81.

Da wir uns aber vorgenommen haben ausführlicher zu erklären, wie im Intervall des Epitritus zwei Töne mit einem halben, und auch wie in der ganzen Tonreihe die Halbtöne mit den ganzen angeordnet

werden, so wäre noch ein viertes Glied (limes) anzufügen, welches sich verhielt, wie der Epitritus zum ersten, zwischen welche noch ein drittes Glied als Halbton zu setzen wäre. Da aber die Zahl 64 nicht in drei gleiche Theile getheilt werden kann, kann ihr der Epitritus nicht angefügt werden. Man multiplizire sie also mit drei und also bald tritt der Epitritus hinzu. Welche Zahl giebt dreimal 64.

Sch. 192.

L. Ja. Mit dieser Zahl wollen wir beginnen, um das Begonnene zu entwickeln. Sage mir das Doppelte dieser Zahl.

Sch. Zweimal 192 macht 384.

L. Ja. Du hast also diese zwei Zahlen im doppelten Intervall, 192 : 384. Dieses doppelte Intervall wollen wir durch zwei Epitritus ausfüllen. Sage mir also den Epitritus zur Zahl 192.

Sch. Der dritte Theil der Zahl 192 ist 64, diesen die Zahl zugezählt giebt 256. Diese Zahl, welche zum Subduplum der Epitritus ist, ist zum Duplum das Sesquialter.

L. Sage mir das Anderthalbe (sescuplum) von 192.

Sch. Die Hälfte von 192 ist 96; zählt man diese zu (192), so machen sie 288. Die Zahl, welche das Anderthalbe zur Grenze des Subduplums ist, bildet zum Duplum den Epitritus.

L. Es ist wirklich so. Man stelle nun diese vier Glieder in Ordnung auf: 192. 256. 288. 384. Da nun zwischen dem ersten und zweiten Glied das Intervall eines Epitritus sich findet, eben so zwischen dem dritten und vierten ein Epitritus steht, so wollen wir die Intervalle der Epitritus selbst mit ganzen und Halbtönen ausfüllen.

Ich nehme den achten Theil von 192, welcher 24 ist und es entsteht durch Zuzählen dieses Tones die Zahl 216, der zweite Ton. Ich nehme den achten Theil der Zahl 216, welcher 27 ist, und durch Hinzunahme dieses Tones entsteht die Zahl 243, der dritte Ton. Den achten Theil der Zahl 243 kann ich nicht mehr nehmen, weil zwischen diesem und dem vierten Gliede, welches 256 und der Epitritus zum ersten ist, nur 13 Einheiten sich finden, welcher Abstand das Verhältniss eines Halbtones ist. Hiermit ist die Melodie (Modulatio) der Quart beschlossen in 2 ganzen Tönen unter Zufügung eines halben. Wieder nehme ich, weil das Anderthalbe um das Verhältniss eines Ganztones (Epogdoa) gröfser ist, vom vierten Tone, d. i. von der Zahl 256 den achten Theil, welcher 32 ist, und durch Hinzufügung dieser Zahl entsteht die Zahl 288, der fünfte Ton. Vom fünften Tone nehme ich wieder den achten Theil, welcher 36 ist; durch seine Zuzählung entsteht die Zahl 324, der sechste Ton. Vom sechsten Ton nehme ich den achten Theil, welcher 40 ist und durch Hinzunahme dieses Tones entsteht die Zahl 364, der siebente Ton. Vom siebenten Ton aber bis zur Zahl 384, welche der achte Ton ist, übrigen noch 18 Einheiten im Verhältnisse eines halben Tones, und so ist die Melodie der Quint beschlossen in 3 ganzen Tönen unter Hinzufügung eines Halbtones.³⁶) (Siehe Figur 26).

Und wenn Du eine Probe der Ausmessung wünschest, so mache eine Saite oder eine Pfeife um einen Epitritus gröfser als die andere; diese wird an die vierte Stelle gesetzt. Mache wieder eine andere um das Anderthalbe länger; diese kömmt an die fünfte Stelle zu stehen. Nimm dann ebenso den achten Theil der ersten Saite oder Pfeife und füge ihn zur ersten, die Summe giebt dann die zweite. Nimm dann den achten Theil der zweiten und setze ihn zur zweiten, als dritte; den achten Theil der dritten brauchst Du nicht zu nehmen, um die vierte auszumessen, welche ihr Mafs schon von der ersten aus erhalten hat, gegen welche sie nämlich eine Quart bildet. Ebenso ist es nicht nöthig, die fünfte nochmal durch die vierte zu messen, weil sie zum Epitritus einen ganzen Ton bildet, indem sie zur ersten im Verhältniss des Anderthalben steht. Nimm dann wieder den achten Theil der fünften, und miss damit die sechste, und mit dem achten Theile der sechsten miss die siebente. Durch die siebente kannst Du die achte nicht messen, da die siebente und achte um einen halben Ton von einander abstehen, weil die achte zur fünften einen Epitritus bildet. In dieser Ordnung (modo) der Intervalle stimmen die Töne in angenehmer Verbindung (suavi junctura) überein.

Sch. Es ist gewiss wunderbar, dass die Töne nicht anders zusammenstimmen können, als wenn bald im Zwischenraum eines Epitritus, bald eines Sesquialter die Intervalle von Halbtönen enthalten sind; so wie dass sie die Hälfte (medietatem) des vorausgehenden Tones nicht erreichen.

L. Auf wahrhaft bewunderungswerthe und von Gott gesetzte (deifica) Weise geschieht dieses. Aber damit Du alles aufs Klarste erkennest, versuchen wir die Theilung des Monochordes durch die ebengegebenen Regeln zu erhalten.

Vor Allem wisse, dass die längeren Saiten oder Pfeifen die tieferen, aber um so höhere Töne erzeugen, je kürzer sie sind, und dass gerade in entgegengesetzter Weise die Hälfte das Doppelte und das Viertel das Vierfache giebt.

Es sei also hier eine angespannte Saite, etwa von a nach z. Ich nehme nun die Hälfte dieses Raumes nämlich hz. Schlägt man diese Hälfte an, so giebt sie die Oktave zum Ganzen. Nehme ich wieder die Hälfte, nämlich hp, so erklingt die Doppeloktave. In die beiden Oktaven werden nun die kleineren Intervalle eingeordnet, das ist von az nach ah, und wieder von hz nach hp. Nehme ich den vierten Theil des Raumes az, so entspricht dz der Quart. Nehme ich den dritten Theil von az, so entspricht ez der Quint. Ebenso ertönt die Quart, wenn ich vom Raume hp ein Viertel, und wenn ich ein Drittel wegnehme, die Quint.

Nun wollen wir die Quart und die Quint mit Ganztönen ausfüllen. Wird von az der neunte Ton weggenommen, so ist bz ein Ton. Nimmt

man den neunten Theil vom Raume bz weg, so ist ez ein Ton und dz ein Halbton. Da der Abstand der Quart und der Quint ein Ton ist, so ist auch dz zu ez ein Ton. Nimmt man vom Raume ez den neunten Theil weg, so ist fz ein Ton. Nimmt man von fz den neunten Ton weg, so ist gz ein Ton, hz ein Halbton, und das Intervall einer Oktave ist vollendet. Auf dieselbe Weise ordne nun auch in der zweiten Oktave, d. i. in den Raum von hz in hp durch die Intervalle der Quart und Quint, die Ganz- und Halbtöne nach dem Verhältniss des diatonischen Geschlechtes. (Siehe Figur 27.)

Sch. Da es nur vier Arten von sich folgenden Tetrachorden giebt, wie kann jedes aus derselben Lage der Töne und Halbtöne bestehen?

L. Sie können es keineswegs. Denn wenn ein Tetrachord aus zwei ganzen und einem halben Tone besteht, so besteht das folgende, um ein Ton höhere, folgerichtig aus einem Tone, einem halben Tone und einem ganzen. Das dritte diesem folgende besteht nothwendig aus einem halben und zwei ganzen Tönen. Ferner jenes, welches an vierter Stelle folgt und einen Ton vom vorhergehenden absteht, enthält drei ganze Töne. Mit dem an fünfter Stelle folgenden beginnt wieder die erste Ordnung und enthält zwei Töne und einen halben.

Sch. Sind diese beziehungsweisen Lagen allen Tetrachord-Arten eigen?

L. Gewiss. Deswegen kehrt auf der fünften Stufe dieselbe Art des Gesanges wieder, weil die Ordnung derselben Lage sich im Kreise dreht.

Sch. Zwischen welche Töne fällt also der Halbton und aus welchem Grunde?

L. Der oberen Zusammenstellung giebt die Form des dritten (F), der unteren die des zweiten (Tones) (h), den übrigen aber, wie sein Ton vom Halbtone absteht. Denn jenen Ton (sonus), in dem nach oben gezählt, ein Ton bis zum Halbton ist, nach unten aber zwei Töne sind, heißen wir den ersten (archoum vel protum). Jenen aber, welcher nach oben (gezählt) zwei und nach unten einen Ton hat, nennen wir den vierten (tetrardum).

Nun kannst Du leicht die Tetrachorde unterscheiden; denn jenes, in welchem nach oben zwei Töne und ein Halbton sich aneinander reihen, besteht aus dem vierten, ersten, zweiten und dritten (CDEF oder Gahc). Jenes, welches die Töne so ordnet: Ton, Halbton und Ton, besteht aus dem ersten, zweiten, dritten, vierten (DEFG oder AHCD). Das so geordnete: Halbton, Ton und 2 Töne besteht aus dem zweiten, dritten, vierten, ersten (EFGa oder hede). In welchem sich drei ganze Töne aneinander reihen, das besteht aus dem dritten, vierten, ersten und zweiten (FGah). Damit dieses klarer wird, folgt hier die Darstellung der einzelnen Tetrachorde. (Siehe Figur 28).

In dieser Darstellung der vier Tetrachorde ist durch die eingefügten

Häuschen der Abstand der ganzen Töne, die zwischen die Töne gezogene Linie aber zeigt an, dass sie um einen Halbton von einander unterschieden sind. Es liegt also die Eigenthümlichkeit eines jeden Tetrachords offen dar.

Sch. Allerdings auf den ersten Blick klar. Aber warum besteht ein Tetrachord aus drei ganzen Tönen?

L. Auch das lässt sich aus dem Vorhergehenden einsehen. Denn da zwei Tetrachorde eine Oktave ausfüllen, jedes Tetrachord aber aus zwei ganzen und einem halben Ton besteht, in der Mitte aber ein ganzer Ton die Tetrachorde scheidet, so kommt es, dass die vierte Art der Tetrachorde, da sie den Umfang eines Tetrachordes, d. i. zwei ganze und einen Halbton überschreitet, drei ganze Töne enthält, wie das auch aus gegenwärtiger Darstellung deutlich erhellt.³⁷⁾ (Siehe Figur 29.)

Sch. Das verstehe ich nun vollkommen, sowohl durch die Darstellung als durch die Vernunft, und wie ich sehe, bewirkt die Versetzung der Halbtöne die Veränderung der Tonarten (troporum).

L. Ohne Zweifel. Denn hieraus fließt für jeden Ton seine unterscheidende Eigenschaft, für die Tetrachorde und Pentachorde ihre Arten, und wie Du selbst zugiebst, die Form aller Tonarten; ja der Halbton ist gewissermaßen selbst das Herz und die Seele eines Gesanges. Soviel vermag also die Wirkung des Halbtones, dass zwei Töne, welche um das Verhältniss der Sesquiterz von einander verschieden sind, sogleich in eine andere Form übergehen, wenn Du den Halbton in eine andere Lage versetzest. Zum Beispiel mache eine Saite um einen Epitritus länger als die andere, welche nämlich gegenseitig in der Quart erklingen. Da diese Konsonanz in sich noch zwei andere Töne enthält, fangen wir von der tieferen Saite, das ist von der längeren Saite oder Pfeife an, und setzen einen Ganzton zwischen die erste und zweite, ebenso zwischen die zweite und dritte; die dritte aber scheiden wir durch einen Halbton von der vierten, so wird das Tetrachord aus diesen Tönen bestehen, aus dem vierten, ersten, zweiten und dritten (CDEF oder Gahc). Beginnen wir bei der höheren Saite; soll wieder ein Ton die erste und zweite Saite unterscheiden, ebenso die zweite und dritte, zwischen der dritten und vierten aber sei das Maß eines Halbtones; so wird eine andere Art Tetrachord entstehen, sowohl in der Stellung der Töne, als auch in der Eigenthümlichkeit des Klanges (sonorum). Der oberste Ton, welcher der höchste ist, wird dann der erste (protos), dann folgt der vierte, dann der dritte, und an vierter Stelle der zweite, wie folgende Darstellung zeigt. (Siehe Figur 30.)

Außerdem ist zu wissen, dass der dritte und zweite Ton unter sich das unterscheidende Moment (qualitatem) ihrer Eigenthümlichkeit haben, die allein um einen Halbton unterschieden sind.*) Die Eigenthümlich-

*) Nach Zählung der Alten ist sowohl E als h zweiter und F und C dritter Ton; hier ist also E F und h c zugleich verstanden.

keit der übrigen Töne, welche um einen Ganzton von einander entfernt sind, liegt nicht so sehr in ihnen selbst, sondern ist aus ihrer Reihenfolge zu entnehmen; denn aus den Umständen lässt sich leicht unterscheiden, der wie viele dieser oder jener Ton sei. Daher wollen wir als Einleitung in die Kunst die griechischen Namen der Töne selbst singen auf- und absteigend bis zur Terz, woraus die Eigenthümlichkeit der Töne aus ihrer Reihenfolge erkannt wird auf folgende Weise. (Siehe Figur 31).

Sch. Es ist nun alles reichlich erklärt; sowohl warum, oder auf welche Weise die Lagen der Tetrachorde sich ändern; als auch wie durch die Verschiedenheit der Tonlagen die Arten der Modus oder Tropen entstehen. Nur eine Stelle entbehrt noch der Untersuchung. Du hast nämlich gesagt, dass auf der Quinte dieselbe Art des Tropus wiederkehre, weil dieselbe Ordnung der Tonlage wiederkehrt.

L. Allerdings habe ich gesagt, dass wegen des Verhältnisses des Sesquialter die Intervalle (Symphoniam) konsoniren, dass dieselbe Art des Tropus, wegen derselben Tonlage wiederkehre. Und deswegen wird, wenn man etwas auf einer anderen Stufe nimmt, dieses entweder mit dem Vorausgehenden dissoniren, wenn man die Eigenschaft der Tonart beibehält, oder wenn man dem Fremdartigen nachgiebt, so verändert sich die Eigenschaft der Tonart. Allein zeige an, was Du fragen willst.

Sch. Ich meines Theiles frage: Da die Art desselben Tropus nichts anderes zu sein scheint, als dieselbe Ordnung der Töne und Halbtöne in einem und demselben Gesange, da ferner auf der achten Stufe dieselbe Ordnung der Lage nicht wiederkehrt, warum kommen die Töne, welche um eine Oktave von einander abstehen, in demselben Tropus überein?

L. Es ist zwar wahr, dass, wie es die fünften, so auch vielmehr die neunten, als die achten Stufen sind, welche durch dieselbe Anordnung der Töne dieselbe Tonlage wieder bringen; so dass, wie der erste und zweite Ton sich durch den Ganzton unterscheiden, so auch zwischen dem neunten und zehnten sich ein ganzer Ton befindet; wie zwischen dem zweiten und dritten, so zwischen dem zehnten und elften; wie aber ein Halbton zwischen dem dritten und vierten, so scheidet auch den elften und zwölften ein Halbton. Man muss aber wissen, dass in diesem größten Intervall (symphonia) ein Ton, der zu einem anderen eine Oktav tiefer oder höher hinzutritt, nicht der Ordnung seiner Stufe folgt, sondern jener, der er als Konsonanz entspricht. Denn es gäbe keine Konsonanz, wenn entweder ein Ganzton einem Halbtone, oder ein Halbton einem Ganztone gegenüberstünde (e regione offenderet).

Sch. Wie können Töne Halbtönen gegenüberstehen?

L. Wenn von Tönen, welche acht Stufen abstehen, diese ein Halbton, jene ein Ganzton schiebe, z. B. es befindet sich ein Ganzton zwischen dem ersten und zweiten, gegenüber dem achten und neunten, ebenfalls

zwischen dem zweiten und dritten, gegenüber dem neunten und zehnten; wenn aber zwischen dem dritten und vierten ein Halbton, dagegen zwischen dem zehnten und elften ein ganzer Ton stünde, oder zwischen dem vierten und fünften ein ganzer, dagegen zwischen dem elften und zwölften ein Halbton; so könnten wahrhaftig zwischen dem vierten und elften, noch zwischen dem fünften und zwölften, weder das doppelte Verhältniss, noch eine Konsonanz, noch derselbe Tropus stattfinden, da Halbtöne den Ganztönen gegenüber dissoniren.

Nun aber, da zwischen dem achten und neunten Ton dem ersten und zweiten gegenüber ein ganzer Ton sich befindet, ein ganzer Ton auch zwischen dem neunten und zehnten, gegen den dritten und vierten; ein Halbton aber zwischen dem zehnten und elften, wie zwischen dem dritten und vierten, so ist durch diese Uebereinstimmung der sich gegenüberstehenden Töne und Halbtöne, das doppelte Verhältniss, die Symphonie und die Art des Tropus gewahrt.

Es endet der Katechismus des Handbuches.

Anhang.

Meinem Versprechen zufolge gebe ich hier als Anhang einen bisher noch nicht gedruckten Traktat Hucbald's. Er findet sich in den Codices der Münchner Hof- und Staatsbibliothek Nr. 14272 und 14649, beide ehemals Eigenthum des Klosters St. Emmeram in Regensburg. Er enthält eine sehr gedrängte Lehre von den Tonarten und ihren Zahlverhältnissen, von den Eigenthümlichkeiten der Tetrachorde und die Theilung des Ganztones.

Er steht noch vor dem Abschluss der Musica enchiriadis durch den Schreiber, welcher am Schlusse beifügt „Finit musica E(nchiriadis). Deo gratias“, und kann daher mit Recht Hucbald zugeschrieben werden. Ich sehe mich hier veranlasst, die in der Einleitung angeführte Bemerkung zu berichtigen, dass in diesem Traktate Aristoxenische Grundsätze vorkommen, da sich vielmehr nach genauem Studium dieses schwer zu entziffernden Schriftstückes herausstellt, dass Alles auf der Lehre des Boetius fußt.

Die vielen dunklen, sich oft scheinbar widersprechenden Stellen würden weitläufige Erörterungen fordern, aber da der lateinische Text beigegeben ist, kann ich mich in der Uebersetzung so frei bewegen, dass alle Schwierigkeiten größtentheils beseitigt sind.

Der lateinische Text ist aus Codex 14649, die Varianten des Codex 14272 sind als Bemerkungen unten beigegeben.

Text des Originals.

Super unum concavum lignum in una linea sub una chorda fit tribus pene diversis duplis armonica regula. Ita ut in 24 partibus, acsi totidem alphabeti litteris eadem chorda dividatur ad faciendum 8 constitutiones, quibus singulis constituatur bisdiapason propter 8 modos, quos graeci

nominant tropos. Sunt ergo taliter*) 8 proslambanomeni cum suis 15 sequentibus nervis. Nam sinem mene tantum in hypodorio et hyperlidio signatae sunt. Atque idcirco 18 existunt, quod in aliis modis est intelligendum.

Sumpto itaque circino dividatur illius unius lineae una longitudo in 48 aequis partibus, et earum quaedam punctis vel transversis incisionibus notentur, sexta videlicet, octava, nona, duodecima, sextadecima, octavadecima, vigesima quarta, trigesima secunda, trigesima sexta, et ad extremum quadragesima octava. Cum haec ita disposita fuerint, videbitur 6 ad 24 esse quadruplum, 8 ad 24, 9 ad 36, 12 ad 48.

Qui extremus quadruplus 12 scilicet ad 48 cum suis symphoniis primitus intextatur tonis ac semitoniiis, et sit totus ordo hypodoricæ constitutionis, deinde ad neten hyperboleon ejusdem modi tota diapason acutior reddatur in punctum vel transversam incisionem, quam praediximus in sexta parte propositae lineae annotari. Quare 6 ad 24**) numerus, qui est meses hypodorii in proslambanomenos mutatur hyperlidii, et relinquitur ab eadem mese deorsum una et integra diapason hypodorii.

His praemissis armonicam regulam enchiriadis describere placuit.

Est autem haec incipiens a 9 ad 48, quod est quadruplus adjuncto sesquitertio; siquidem 36 ad 9 est quadruplus, ad 48 vero sesquiertius. Rursus 48 ad 12 est quadruplus, 12 vero ad 9 sesquiertius. Inter quadruplum autem et sesquiertium sub una serie 18 nervos constituunt, quorum primus acutior a secundo distat a semitonio, et utrique signantur characteribus, penultimus proto, ultimus deuterio. Nec usquam alibi inter hos semitonium incurrit; semitoniorum enim locus proprius est tantum inter deuterum et tritum, quia omnes alii soni a se singulis distant sonis. Cumque in quatuor tetrachordis gravium, finalium, superiorum, excellentium idem eodem ordine repetantur soni, protus videlicet et deuterus, tritus, tetrardus; singuli per quintas regiones pene similes habent characteres; protus scilicet suos et ceteri ceteros. Sicque ex ipso pene simili caractere provenit ubique symphonia diapente. Nec hanc consequentiam impedit, nisi forte necesse sit diatesseron de tribus continuis tonis. Sane in singulis tetrachordis semitonium singulis circum vallatur tonis. Unde fit ut***) tertio se sequantur post tritum tres toni, quorum continuatio diatessaron excedit.

Quia vero omnis duplus aequisonantiam facit in octavis regionibus, constatque sesquialtero ac sesquiertio, certum est, quod in 18 nervis hujus modi firma ratio existit, nisi quando incipit a trito gravium atque a trito finalium. Tunc enim uterque duplus vacillat, quoniam ad octa-

*) Codex 14272 addit: ibidem.

**) Codex 14272 addit: bisdiapason efficit, atque hyperlydii modum exprimit, quando quidem 24...

***) Cod. 14272 „in“ loco „ut“.

vam chordam hoc est ad deuterum superiorum vel excellentium semitonio non pervenit; nec sesquialtero jungit, quando quidem sesquitercius non tribus tonis sed potius duobus cum semitonio existit. Scindatur itaque tertius tonus a proto in tritum, ut*) deorsum a proto signetur semitonium post tonum, et superius post semitonium tonus, quatenus a gravissimo nervo usque ad excellentissimum diatessaron quartis locis, diapente quintis, diapason ubique perveniat octavis.

Quomodo autem tonus in duo semitonia non aequa dividi possit, hoc modo investigabis.

Fac duos tonos continuos, quorum alter altero semper prolixior**) sit et minoris spatia sumpta medietas assignetur in majore, et ideo graviore tono, cujus in gemina non aequalitatis facta est partitio. Haec est summendi ac constituendi ratio semitonii, ne incidat error. Unde oriatur illud primum semitonium superius propositum, quod ex proportionem sesquiocitava, quae est inter 8 et 9 procul dubio est sumptum, et novenario appositum. Tandem quatuor tetrachorda semis totidem manus ascribantur digitis quorum primus sit auricularis gravi tetrachordo notabilis.***)

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Von dem in Jahrg. 6, Seite 95 angezeigten Katalog der großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt ist die 2. Abtheilung: Tonwerke für die Bühne erschienen (Seite 37 bis 91, Preis 50 Pf., zu beziehen durch die Jonghans'sche Buchhandlung in Darmstadt). Der Besitz an dramatischen Musikwerken ist ganz bedeutend und erstreckt sich vom Ende des 17. Jahrh. (de Lully) bis in die Neuzeit (Rich. Wagner). Sollten sich nicht auch andere Bibliotheks-Vorstände bereit finden in ähnlicher Weise ihren Bestand an Musikwerken zu veröffentlichen? Weimar, Wernigerode, Dresden, Leipzig, Hamburg, Augsburg! Berlin sollte den Reigen eröffnen, doch wo finden sich da die geeigneten Fürsprecher und Bewilliger der Gelder?

* Am 15. April, Abends 8 Uhr findet die halbjährige Versammlung (Leipzigerstraße 8 in der Weinhandlung von Trautwein) statt.

Vorlagen: 1) Abstimmung über das nächste Werk, welches in der Publikation gedruckt werden soll. Eingereicht sind von P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien aus dem Mittelalter, enthaltend a) Das liturgische Drama und dessen Musik. b) Zum Orgelbau und Orgelspiel im Mittelalter. c) Das ausserliturgische religiöse Lied. d) Die mittelalterliche Instrumentalmusik im südlichen Deutschland. (8—9 Druck-

*) Cod. 14272 addit „et“.

**) 14272: spatio et minoris medietas sumpta signetur in majore.

***) Cod. 14272 adjungit: Finit musica E (nchiriadis) Deo gratias.

bogen.) Ferner von Raymund Schlecht: Hugo von Reutlingen's Flores musicae 1488, Originaltext nebst deutscher Uebersetzung mit Commentar (etwa 40 Bogen) und von Otto Kade: Johann Walther's Geistlich Gesangbüchlein zu 4 und 5 Stimmen. Wittenberg 1524. 2) Rechnungslegung über das 2. Jahr (1874) der Publikation. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn sich die auswärtigen Mitglieder nach §. 16 an der Abstimmung recht zahlreich betheiligen wollten. Der Uebersicht halber sei noch erwähnt, dass die Ott'sche Ausgabe von 1544 im Jahre 1876 noch etwa 15—20 Druckbogen beanspruchen wird.

Der Sekretär Rob. Eitner.

* In nächster Zeit erscheint der XVI. Band Musica sacra von Franz Commer herausgegeben. Bei Vorherbestellung ist der Preis auf 9 Mark festgesetzt, später 15 Mk. Der Band enthält:

I. Aichinger, Greg. Gratias agimus, 4voc. II. Mel. Rinaldo del. O magnum misterium, 4voc. III. Mel. Rinaldo del. O dulcissime, 5voc. IV. Molinari, Sim. Domine ne in, 5voc. V. Rota, And. Domine quando, 5voc. VI. Varoti, Mich. Ave Maria, 5voc. VII. Gabrieli, Joh. Ego rogabo, 6voc. VIII. Vecchio, Hor. Stetit Jesus, 6voc. IX. Gabrieli, Joh. O Fili Dei, 7voc. X. Gabrieli, Joh. Hodie completi, 7voc. XI. Venturi, Steph. Adoramus te Christe, 7voc. XII. Croce, Joan. Decantabat populus, 8voc. XIII. Gabrieli, Joh. Beati omnes, 8voc. XIV. Marenzio, Luc. Jubilate Deo, 8voc. XV. Merulo, Claud. Magnum heriditatis, 8voc. XVI. Stabile, Annib. Tu Rex gloriae, 8voc. XVII. Venturi, Steph. Tibi laus, 8voc. XVIII. Venturi, Steph. Laudate Dominum, 8voc.

* Herr Raym. Schlecht, geistl. Rath in Eichstaett (Bayern) hat aus einem Kloster mehrere Instrumente gekauft, welche er wiederverkaufen möchte. Es sind dies 1. ein ausgezeichnetes Streichquartett dabei 2 Original Stainer Geigen à 525 Mk. 1 Viola 105 Mk. 1 Cello 687 Mk. beide nach Stainer. Das ganze Quartett zusammen 1800Mk. 2. 4 Trompetta marina (Brummscheit) à 45 Mk. 3. Mehrere alte Meister-Geigen, darunter eine fragl. Stainer und 2 Roccoco von 90—48 Mk. 4. Mehrere (4) alte Meister-Violen von 45—24Mk. Die ganze Sammlung von 16 Instrumenten wird zu 2070 Mk. abgegeben. Käufer mögen sich an obige Adresse wenden.

* Zur Benachrichtigung. In Nr. 12 der Monatshefte von 1874 sind die Statuten der Gesellschaft nochmals beigelegt, damit jedes Mitglied sich mit seinen Rechten und Pflichten bekannt machen kann; dennoch erhalte ich fast mit jeder Sendung des Jahresbeitrages die Anfrage, ob die Zahlung richtig sei. §. 17 setzt den Mitgliedsbeitrag auf jährlich 1 Thlr. oder 3 Mk. fest und §. 18 lautet: Die Monatshefte erhalten die Mitglieder zum Preise von jährlich 1 Thlr. oder 3 Mk.

Der Sekretär.

* Johann Peter Sweelinck (1561—1621): Drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von Sweelinck und Samuel Scheidt (Sweelinck's Schüler) nach einem Manuscript des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von R. Eitner. Pr. 3 Mk. Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin, gr. 8^o. VI und 51 Seiten.

* Hierzu eine Beilage.

ii

MONATSSCHRIFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Musica Enchiriadis von Hucbald.

(Fortsetzung.)

Uebersetzung.

Ueber einen hohlen Holzkasten spanne eine Saite und ziehe unter derselben eine gerade Linie von einem Steg zum andern. Diese theile in drei Theile, um daraus das harmonische Gesetz zu entwickeln.

Wird jeder dieser Theile wieder in acht Theile getheilt, so ergibt sich nach der Anzahl der Buchstaben des Alphabetes eine Eintheilung der ganzen Linie in 24 Theile. Daraus bilde man acht Zusammenstellungen, jede von einer Doppeloktav wegen der acht Tonarten, welche die Griechen Tropen nennen. Es sind also auf diese Weise acht Pros-lambanomein mit ihren fünfzehn folgenden Tönen; denn das Synemmenon wird blos im Hypodorischen und Hyperlydischen bezeichnet; es entstehen daher 18 Töne, was in Betreff der anderen Tonarten zu bemerken ist. Nach dieser Angabe ergibt sich folgende Darstellung. (Siehe Figur 32.)

Man nehme nun den Zirkel und theile dieselbe Linie in 48 gleiche Theile und bezeichne durch Punkte oder Quereinschnitte folgende Theile: Den 6., 8., 9., 10., 12., 16., 18., 24., 32. und 48.

Ist dieses so vorbereitet, so sieht man, dass 6 zu 24 das Vierfache ist, wie auch 8:32, 9:36, 12:48. Dieser letzte Abstand werde zuerst nach Tönen und Halbtönen mit seinen Intervallen ausgefüllt, und diese Ordnung stellt die hypodorische Tonart dar. Hierauf setze man diese Eintheilung durch die ganze Oktave nach den Punkten oder Einschnitten fort, die wir vom 6. Theile der genannten Linie an zu machen vorschlugen, nämlich: (Siehe Figur 33.)³⁸⁾

Da 6:24 eine Doppeloktave ist, und die hyperlydische Tonart dar-

stellt, indem die Zahl 24, welche die Mese (Oktav) der hypodorischen Tonart ist, zugleich als Proslambanomenos der hyperlydischen erscheint und abwärts von der Mese eine ganze vollständige Oktave der hypodorischen Tonart übrig lässt.

Nachdem wir dieses vorausgeschickt, wollen wir das harmonische Gesetz des Handbuches aufstellen. Man fange es an von 9 bis 48; Es enthält dieses Verhältniss das Vierfache mit der Quart; nämlich:

$$\begin{array}{r} 9 : 18 : 36 : 48 \\ 1 : 2 : 4 \\ \hline 3 : 4 \end{array}$$

Da 36:9 das Vierfache, zu 48 aber die Quart bildet. Ferner ist 48 zu 12 wieder das vierfache Vierfache, 12 aber zu 9 die Quart, nämlich:

$$\begin{array}{r} 48 : 36 : 12 : 9 \\ 4 : 2 : 1 \\ \hline 4 : 3 \end{array}$$

Zwischen dem Vierfachen und der Quart stehen 18 Töne, nämlich:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \underline{F} & \underline{G} & A & H & C & D & E & F & G & a & h & c & d & e & f & g & a & h & (b) \\ & & & & & & & 2 & & & & & & & 4 & & \underbrace{g & a & h & (b)}_{\text{Quart.}} \end{array}$$

Der erste der oberen höheren Töne steht vom zweiten einen Halbton ab, und beide bezeichnet man mit Notenzeichen, den vorletzten mit protos, den letzten mit deuterios; nirgend sonst als in der mit F beginnenden Tonleiter trifft auf diese zwei Stufen ein Halbton, da der eigentliche Platz für den Halbton zwischen dem zweiten und dritten Ton (h—c und e—f) liegt, alle übrigen Töne aber einen Ganzton von einander abstehen.

Da in den vier Tetrachorden, dem tiefen AHCD, dem finalen, DEFG, dem hohen ahcd und dem überhohen defg sich die Töne stets in derselben Ordnung wiederholen, nämlich der erste (protus), der zweite (deuterus), der dritte (tritus), der vierte (tetrardus), so folgt aus dieser Aehnlichkeit der Charaktere überall der Zusammenklang der Quinte, und dieser nothwendigen Folge steht nichts im Wege, auſser wenn die Quart zufällig aus drei Tönen besteht. In allen Tetrachorden sind die einzelnen Halbtöne von Ganztönen umgeben, daraus folgt, dass vom dritten Tone aus, unmittelbar nach dem dritten (F) drei Ganztöne folgen, deren Folge das Intervall der Quart überschreitet, FGah. Da aber jedes Duplum Gleichtönigkeit erzeugt, dieses aber aus einer Quint und einer Quart besteht, so ist es klar, dass in den 18 Tönen dieses Verhalten unabänderlich fest steht; auſser wenn man die Reihe vom dritten Ton der tiefen Töne H oder vom dritten Ton der Finalen beginnt, ³⁹⁾ nämlich:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} H & C & D & E & F & G & a & h & c & d & e & f & g & a & h \\ \hline F & G & a & h & c & d & e & f & g & a & h & c & d & e & f \end{array}$$

In diesem Falle schwankt das Duplum, weil es zur achten Stufe, das ist zum zweiten (deuterum) der hohen oder überhohen nicht durch einen Halbtton kommt, sondern der Halbtton erst nach der Quart erscheint; auch verbindet sich hier nicht Quart und Quint, weil die Quart nicht aus drei Tönen besteht, sondern vielmehr aus zwei ganzen und einem halben.

Man scheide also in der dritten Tonart den dritten Ton F vom ersten gegen den dritten, dass man nach unten vom ersten Tone an einen ganzen und dann einen halben singt, also a G Fis, und von oben vermittels des Tetrachords Synemmenon nach einem halben einen ganzen Ton, nämlich b a F; in Folge dessen vom tiefsten Ton bis zum höchsten die Quart auf der vierten, die Quint auf der fünften, die Oktav auf der achten Stufe erscheint.

Wie aber ein Ton in zwei ungleiche Halbtöne getheilt werden kann, magst du auf folgende Weise finden. Nimm zwei ganze aufeinander folgende Töne, deren einer einen kleineren Theil der Saite einnimmt, und nimm die mittlere des kleineren Tones und füge sie dem gröfseren, also tieferen Tone zu; nämlich:

$$\frac{8}{9} \text{ und } \frac{64}{81}; \frac{8}{9} + \frac{64}{81} = \frac{72 + 64}{81} = \frac{136}{81}; \text{ die Hälfte davon ist } \frac{68}{81} \text{ also } \frac{72}{81} : \frac{68}{81} : \frac{64}{81} = 18 : 17 : 16. \text{ oder } 16 : 17 : 18.$$

Dieses ist die Art und Weise den Halbtton zu finden und zu bestimmen, ohne dass ein Fehler sich einschliche. Daher auch jener oben vorgeschlagene Halbtton Fis G entstehen mag, welcher ohne Zweifel zwischen 8 und 9 genommen ist; indem man die Zahl 9 hinzufügt: $8 + 9 = 17$; $9 + 9 = 18$.

Endlich schreibe man die vier Tetrachorde auf ebensoviele Finger der rechten Hand, deren erster der Ohrfinger sein möge; auf welchen das tiefe Tetrachord verzeichnet wird. Ende des Musikhandbuches. 4°)

Bemerkungen zu Hucbald's Musica Enchiriadis.

1. (Zu Seite 169, VI. Jahrgang.) Im Titel sowohl als in der Einteilung herrscht in den Codices große Verschiedenheit.

Gerbert schreibt: Hugbaldi monachi elnonensis musica enchiriadis. Cod. 14649 der Münchner Hof- und Staatsbibl. aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg:

Incipiunt quaedam utiliora de arte musica Scholia enchiriadis Liber 1. Mit „Musica quid est“ beginnt nach dem „Explicit liber primus scholicae enchiriadis de musica“. Incipit liber secundus ejusdem.

Mit „Symphonia quid est“ springt er ab und schreibt: Finit pars prima. Incipit pars secunda.

Den Pars tertia lässt er ganz weg. Von späterer Hand ist beigelegt: finit pars secunda. Incipit tertia.

Codex 6409, ehemals in Freising, fängt unmittelbar ohne allen Titel an. Bei „Quid est musica“, setzt er: Incipit Scholica enchiriadis de musica. Mit „Symphonia quid est,“ wie Cod. 14649: Finit pars prima, incipit pars secunda de Symphoniis.

Auch hier ist pars tertia ganz übergangen. Cod. 18914, aus Tegernsee beginnt: Incipit liber enchiriadis de Musica. Mit „Musica quid est,“ setzt er „Incipit scolica enchiriadis de musica.“ Zu „Symphonia quid est“ Finit pars prima incipit secunda. Dieser Cod. führt den dritten Theil richtig auf: Finit pars secunda, incipit tertia.

Cod. 14272 von St. Emmeram, beginnt: Incipit liber enchiriadis de musica; mit „Quid est Musica“ Incipiunt Scholica Enchiriadis de arte musica. Zu Symph. quid est: Finit pars prima, incipit secunda. Der dritte Theil ist nicht bezeichnet.

Cod. 14372 beginnt wieder unmittelbar.

Bei Quid est musica: Incipit scolica echiriadis de musica. — Bei Symphonia: Finit prima pars, incipit secunda „Rogo in primis“ setzt er: Finit pars secunda incipit tertia.

Fasst man neben diesen Angaben noch die Form der Abhandlungen ins Auge, so erkennen wir leicht zwei derselben, die erste ist in akroamatischer, die zweite in dialogischer Form abgefasst; beide in Form eines Handbuches. Der zweite enthält wieder 3 Theile, und so ergiebt sich folgende Eintheilung:

Liber I.

Musica enchiriadis. Musikhandbuch.

Liber II.

Scholia enchiriadis de arte musica. Katechismus der Musikkunst.

Pars I. De elementis. Von den Anfangsgründen.

Pars II. De Symphoniis. Von der Mehrstimmigkeit.

Pars III. De Proportionibus. Von den Verhältnissen.

2. (Zu Seite 170.) Hucbald hat diese Notenschrift erfunden, die aber nicht sehr leicht zu lesen ist, da sie ein Stufenverhältniss an sich nicht bezeichnet. Die Benennung derselben mit den Buchstaben der Tonleiter A B C D u. s. w. wäre eben so dienlich gewesen. Er mag es selbst gefühlt haben, denn bei den mehrstimmigen Gesängen bedient er sich einer Art Liniensystems, wie wir sehen werden. Sie kommen jedoch bei späteren Autoren noch vor. In einem Cod. 18937, 4^o der Münchener Bibliothek sind sie in einem bei Gerbert fehlenden, vor dem Prologus im Tonarium Berno's von Reichenau eingeschalteten Kapitel über die Tonarten gebraucht; eben so finden wir sie bei Herrmanus Contractus, Gerb. II, p. 144; ferner bei Oddo; in der zu p. 253 gehörigen Tabelle, Gerb. tom. I.

3. (Zu Seite 172.) Die Stelle: „Omnis sonus musicus“ ist unklar. Ihr Sinn ergiebt sich aber aus der Lehre, dass sich auf der Quint dieselben Tonverhältnisse wiederholen. Hier also eine Quint nach oben

und unten. Ebenso stehen zwei Töne, von denen der eine eine Terz über, der andere eine Terz unter einem bestimmten Tone steht, zusammen im Quintenverhältniss, da die Quint aus einer grossen und kleinen Terz

besteht, z. B. $\left. \begin{matrix} e \\ c \\ a \end{matrix} \right\} \left. \begin{matrix} d \\ h \\ g \end{matrix} \right\}$; ebenso verhält es sich mit zwei Tönen, von denen

der eine eine Sekund über und der andere eine Quart unter einem bestimmten Tone steht, und umgekehrt z. B. $\left. \begin{matrix} d \\ c \\ g \end{matrix} \right\} \left. \begin{matrix} f \\ c \\ b \end{matrix} \right\}$

4. (Zu Seite 172.) Diese Beispiele sind aus Cod. 18,914 genommen, der sie am deutlichsten darstellt. Gerbert klagt schon über die Konfusion in den Manuscripten. Er hat aber die Sache nicht verstanden, wie seine vermeintliche Verbesserung in der Anmerkung b zu p. 154 beweist, wo er so schreibt:

Archos	Deuterios	Tritus	Tetrardus
D Γ a e	E A h f	F H c g	G C d aa
fin. grav. super. excell.	f. gr. s. ex.	f. gr. sup. ex.	f. gr. sup. ex.

womit er die vier Finaltöne mit den der Zahl nach gleichnamigen der übrigen Tetrachorde vergleicht. Die Intention Hucbald's liegt in den Worten: Non parum enim ad investigationem hanc proficit, dum singulorum ipsorum per vicinos sonos graeca suo ordine modulantur vocabula. Er will durch die Einübung der einem Tone zunächst liegenden (vicinos) Töne dem Schüler nicht nur den fraglichen Ton selbst recht zu Gehör bringen, sondern auch die nächstliegenden, damit er in Stand gesetzt wird, auch in einem unbekannten Gesange von vermischten Tönen jeden Ton in der Tiefe und Höhe schnell zu treffen und sein Verhältniss zu den übrigen Tönen klar aufzufassen. Dieses Verfahren auch in der Anwendung zu zeigen, führt er sogleich im folgenden Hauptstück einen solchen Gesang „Rex coeli Domine“ zur Uebung an. Hier stehen wir an der Quelle, aus der Guido v. Arezzo schöpfte, als er in seinem Traktate „De ignoto cantu“, den Rath giebt: „Wenn Du nun irgend einen Ton oder eine Tonverbindung dem Gedächtnisse so einprägen willst, dass Du denselben, wo Du immer willst, in welchem bekannten wie unbekannten Gesange er Dir begegnen mag, sofort und mit aller Sicherheit angeben kannst, so musst Du diesen selbigen Ton oder dieselbe Tonverbindung am Anfange irgend einer Dir vollständig bekannten und geläufigen Melodie bemerken und darum für jeden einzelnen Ton, der im Gedächtniss fest haften soll, eine solche Melodie zur Hand haben.“ Wir können also Guido als Erfinder dieses Vorthells beim Gesangunterrichte nicht mehr betrachten und möchte selbst die Methode Hucbald's der Guidos vorzuziehen sein.

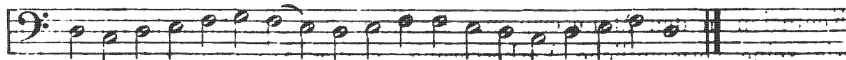
5. (Zu Seite 173 und Fig. 7) Diese Schreibweise ist die zweite von Hucbald angewendete. Sie enthält schon eine Idee der Linien, die er gleichsam als Saiten eines Instruments betrachtet, von denen er aber nur

die Zwischenräume benützt, um in sie die Texte einzuschreiben, deren Tongeltung durch die vorangestellten Noten bestimmt wurde. Da beide Hucbaldische Schreibweisen nun mehr der Geschichte angehören und von uns nur mühsam gelesen werden können, so werde ich von nun die Noten mit Buchstaben, und die in Linien geschriebenen Beispiele in unserer gewöhnlichen Notenschrift darstellen; das erste Beispiel siehe Seite 174.

6. (Zu Seite 175.) Im Codex 14649 sind die beiden Formeln mit Hucbaldischen Noten bezeichnet. Ich gebe sie hier in modernen Noten:



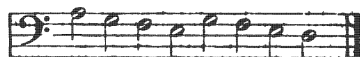
No - a - no - e - a - ne



No - e - a - gis

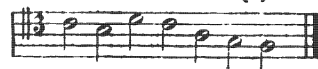
Gerbert theilt in der Anmerkung p. 158 aus einem Pariser Codex 7202 diese Formeln für jede Tonart mit:

I. Aut. Ton (1).



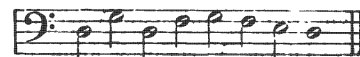
No - a - no - e - a - ne

III. Aut. Ton (5).

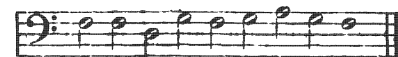


No - e - a - ne

I. Untergeordneter Ton (2).

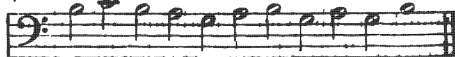


III.



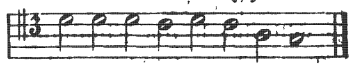
No - e - a - is

II. Aut. Ton (3).



No - e - a - ne

IV. Aut. Ton (7).



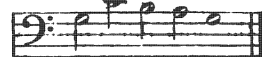
No - e - o - e - a - ne

II. Unt. Ton (4).



No - e - a - is

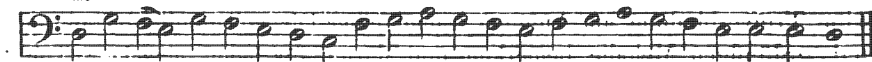
IV.



No - e - a - is

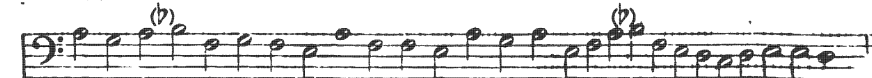
Am Schlusse des von Gerbert unter Hucbald's Namen mitgetheilten Tractates: De tonis et psalmis modulandis, p. 229, wo sie mit Neumen und Hucbaldischen Noten bezeichnet sind, lauten sie so:

I.



No - a - no - e - a - ne

II.



No - e - a - gis

*) So im Orig. aber falsch.

r.
ie-
oben

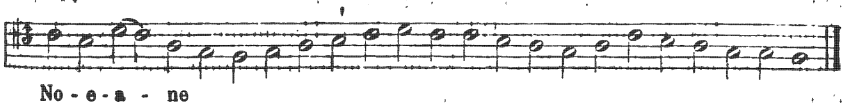
III.



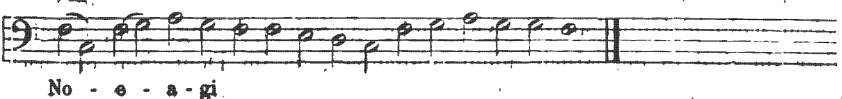
IV.



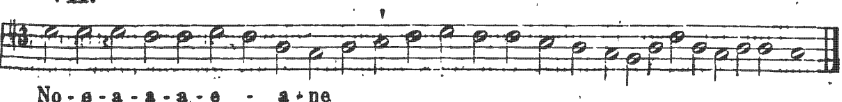
V.



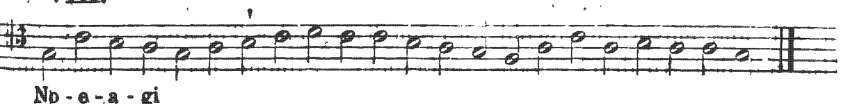
VI.



VII.



VIII.



7. (Zu Seite 170 u. 171.) Codex 14,649 erklärt in einer Randbemerkung das Wort *vis* (Wirkung) so: Die Wirkung (*vis*) der ersten Tonart ist, dass sie einen Ton, die der zweiten, dass sie einen halben Ton über sich hat.“ Demnach ist unter *vis* hier das Tonverhältniss zu verstehen. Dieses nimmt man durch das Gehör wahr; daher erklärt derselbe Codex im 6. Hauptstück durch eine Interlinearbemerkung den Ausdruck „*virtute et caractere*“ — durch ihre Wirkung und Zeichen mit „*audiendo et videndo*“ d. i. durch das Gehör und das Gesicht.

8. (Zu Seite 175) Die alten Theoretiker bedienten sich der technischen Ausdrücke: Harmonie, Symphonie; dann *sonus*, *phthongus*, *tonus*, unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten, so dass man erst nach Erforschung der Bedeutung, welche ein Auctor diesen Ausdrücken zu Grunde legt, denselben vollständig verstehen kann. Daher erklärt sich Huebald über die Bedeutung, welche er diesen Ausdrücken unterlegt. „*Harmonie*, sagt er, ist die geeignete (*apta*) Vereinigung (*coadunatio*) verschiedener Stimmen.“ Hier spricht Huebald sich ganz klar für ein Zusammenklingen aus. *Coadunatio* kann nicht ein Aneinanderreihen bezeichnen, es wird daher auch gebraucht vom Zusammenfassen eines ganzen

Hach. Hier fehlt offenbar E, welches Gerbert nicht lesen konnte, wie aus den unbeezeichneten Zeichen am Ende sich ergibt.

Calculs. Just.), sondern hat den Begriff Zusammenschmelzen in Eines. Das geht auch aus der Einleitung des 10. Hauptstückes hervor, welche nur eine nähere Erklärung des oben gegebenen Begriffes „Harmonie“ ist. Er sagt nämlich weiter: „Nicht alle Töne vermischen sich angenehm, noch erzeugen sie, beliebig verbunden im Gesange, eine wohltönende Wirkung.“ Als geeignete Intervalle werden nun angegeben die Oktav, die Quint, die Quart und ihre Zusammensetzungen. Zur Bildung einer Melodie aber, d. i. zur bloßen Aneinanderreihung der Töne dienen ja auch der Halbton, der Ganzton, die große und kleine Terz, Sext und Septime. Da er diese zur Bildung einer Harmonie oder Symphonie nicht geeignet (aptos) erklärt, so kann er unter Harmonie und Symphonie nur den Zusammenklang verstehen.

Für die Worte: Sonus, phthongus, tonus, vox, haben wir im Deutschen wohl gleichbedeutende Ausdrücke als Schall, Klang, Ton, Stimme, aber sie sind in der Musik nicht brauchbar, da im Deutschen ein nach Schwingungen bestimmbarer Klang gemeinhin mit Ton bezeichnet wird, somit Schall und Klang in musikalischer Beziehung ausgeschlossen sind.

Ton ist also 1) überhaupt jeder nach Schwingungen bestimmbare Klang. 2) das Verhältniss von 9:8 oder 10:9 als grösser oder kleiner Ton. 3) so viel als Tonart. Das von den Alten ebenfalls gebrauchte Wort „vox“ Stimme, bedeutet ihnen die Solmisations-Silbe ut, re, mi, fa, sol, und entspricht sowohl unserem Ton, oder Tonstufe, für welche Hucbald den Ausdruck „locus“ gebraucht. Stimme bedeutet nach unserem Sprachgebrauch die Stimmlage, Sopran, Alt, Tenor oder Bass, oder auch materiell die für diese gehörigen Notenpartien.

9. (Zu Seite 176.) Hier bespricht Hucbald die Gliederungen eines Gesanges und nennt als Glieder das Komma, Kolon, Diastema und System. Die als Glieder gebrauchten Ausdrücke Komma und Diastema bezeichnen aber auch Tonentfernungen und zwar das Komma den Unterschied zwischen einem ganzen Ton und zwei kleinen Halbtönen oder Diesis, im Verhältniss zu 524288:531441, welches auch Diastema heisst. Unter Diastema versteht man auch jedes andere Intervall. Diese Bedeutung spricht Hucbald mit dem Satze aus: „Der Abstand zwischen der höchsten und tiefsten Stimme eines Komma heisst Diastema u. s. w.“

Aber alsbald kehrt er wieder zu der von ihm gebrauchten Bedeutung zurück und sagt: Ferner heisst man aber auch die Zwischenräume der Kommata, Diastema, die Kola aber Systema.

Man sieht hieraus, welche Wichtigkeit die Alten von jeher der wohlgeordneten Gliederung eines Gesanges beileigten, dass sie nur einen solchen als Kunstgesang gelten ließen. Daraus folgern wir mit Recht, dass der richtige Vortrag des Gesanges vor Allem von dem adäquaten Ausdruck dieser Gliederung bedingt sei, so wie man von einem Vorleser verlangt, dass er genau die Unterscheidungszeichen beachte, und dadurch den logischen Inhalt des Lesestückes dem Hörer zugänglich mache.

Diese konstante Lehre aller Theoretiker von Hucbald, der dem lebendigen gregorianischen Gesange so nahe stand — bis ins 14. Jahrh. beweiset aber auch, dass durch die sogenannte Reformation des Chorals die im 15. Jahrh. mit Kürzung und theilweiser Umänderung desselben begann, und in der Medizäer-Ausgabe den Gipfelpunkt erreichte, das Wesen des gregorianischen Gesanges im innersten Mark korrumpirte und ertödtete.

10. (Zu Seite 180.) Die auffallende Bemerkung, dass man dieselben Töne nicht von der achten zur achten, sondern von der neunten zur neunten Stufe findet, wiederholt Hucbald am Schlusse des dritten Theiles seines Enchiridion nochmal ausführlicher, wo er sagt: „Wie es die fünfte Stufe ist, welche durch dieselben Tonverbindungen dieselben Positionen wiederbringt, so ist dieses noch vielmehr die neunte. Wie nämlich zwischen der 1. und 2. Stufe ein Ton liegt, so auch zwischen der 9. und 10.; wie zwischen der 2. und 3., so zwischen der 10. und 11.; wie aber zwischen der 3. und 4. ein Halbton liegt; so zwischen der 11. und 12.

Diese abweichende Zählung erklärt sich durch die Einschiebung des b Synemmenon zwischen a und h, nämlich so:

t	t	s						t	t	s									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16				
C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa	bb	cc				
t	t	s	t				s	t	t	s									

Auf diese Weise findet man auf der neunten Stufe denselben Ton, oder wie Hucbald sagt, von der 1. zur 2. Stufe einen Ton, wie von der 9. zur 10. u. s. w., was über der obigen Reihe durch Bogen angezeigt ist. Wenn man aber die Konsonanzen nennt, nämlich die Oktav, da wurde das b-molle nicht mitgezählt, das bemerkt Hucbald mit den Worten: „Man muss aber wissen, dass in diesem, dem größten Intervall (Symphonia) der Ton (vox), welcher um acht Stufen höher oder tiefer zu einem Ton hinzutritt, nicht der Ordnung seiner Stufe folgt, sondern derjenigen, welcher er als Konsonanz entspricht. Denn es gäbe keine Konsonanz, wenn ein Ton auf einen gegenüberliegenden Halbton, oder ein Halbton auf einen Ton träfe; nämlich wenn von der 1. zur 2. Stufe ein Ton dem Halbton, von der 8. zur 9. gegenüber stände, oder zwischen der 3. zur 4. ein Halbton dem Ganzton, von der 10. zur 11., oder der Ganzton von der 4. zur 5. dem Halbton von der 11. zur 12.

11. (Zu Seite 181.) Hucbald, wie später Guido, stellen die Tonarten D u. A, E u. H, C u. F einander gleich, wiewohl dieses nicht vollständig der Fall ist, sondern sich einmal in der Lage der Halbtöne unterscheiden; nämlich

$$\begin{array}{l}
 1 \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{D E F G} \quad \overbrace{a h c d} \\ \overbrace{A H C D E} \quad \overbrace{F G a} \end{array} \right. \quad 2 \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{E F G} \quad \overbrace{a h c d e} \\ \overbrace{H C D E} \quad \overbrace{F G a h} \end{array} \right. \\
 3 \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{F G a h c d e f} \\ \overbrace{C D E F G a h c} \end{array} \right.
 \end{array}$$

Aber da sie nur vier authentische Tonarten gelten lassen wollen, so helfen sie sich durch das Einschieben des Tetrachords Syntemmenon, wodurch die ersten Reihen den zweiten vollständig gleich werden.

12. (Zu Seite 182.) Hier fügt der Codex 14,649 als Randbemerkung bei: „Quia superius unus tantum finito uno cantu cantabat aliud, modo autem duo cantabant simul unum cantum, et haec est proprie symphonia, quando vel 2 vel 3 vel 4 vel 5 vel 8 cantant: Weil oben nur einer und nach dem Ende des Gesanges etwas anderes sang; nun aber wird von zweien zugleich ein Gesang gesungen, und das ist eigentlich die Symphonie, wenn zwei, drei oder fünf oder acht singen. Diese Randbemerkung gäbe Veranlassung die Frage zu beantworten, ob Hucbald in seinen Symphonieen einen Ensemble oder wie Dr. Oskar Paul meint, einen Antiphonalgesang im Sinne gehabt habe. Allein da die Folge erst die nöthigen Materialien bietet, so wird diese Untersuchung zweckmäßiger bis zum Schlusse der Lehre von den Symphonieen verschoben.

13. (Zu Seite 183.) Dieses Beispiel ist auch nicht richtig bei Gerbert. Es beginnt da mit H a H im oberen Organum, und folglich die folgende eine Quart tiefer stehende Prinzipalstimme in F E F, der dadurch entstehende Triton H F verlangt eine Vorzeichnung von b. Es würde dadurch die Hauptstimme in F, das Organum in B schließen. Es wäre noch natürlicher wie Codex 14,372 die Prinzipalstimme in c zu versetzen und das Organum nach F zu, wodurch die ganze Symphonie ihren richtigen melodischen Verlauf nimmt.

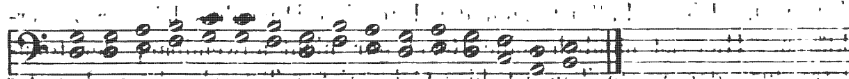
14. (Zu Seite 185.) Den Satz „Es ertönen also in dem Intervall der Oktav etc.“ setzt Cod. 14,649 noch zum ersten Absatz, was das Richtige ist.

15. (Zu Seite 186.) Bei Gerbert folgt noch der Satz: Quod modo altiora, modo submissiora loca organum petat. Er giebt hier keinen Sinn und ist vielmehr der Titel für das folgende Hauptstück. Er findet sich auch in keinem der fünf von mir verglichenen Manuscripte.

16. (Zu Seite 188.) Am Schlusse der Beispiele, welche Hucbald zur Versinnlichung seiner Lehre von der Diaphonie anführt, wollen wir diese einer näheren Prüfung unterstellen.

Nachdem Hucbald die Oktave als das tauglichste Intervall zur Bildung einer Diaphonie erklärt, und auch die Quint erwähnt hat, ohne jedoch auf die Bildung von Diaphonieen durch sie näher einzugehen, spricht er der Quart die Fähigkeit ab, ausnahmslos zum symphonistischen Gesange gebraucht werden zu können; weil der „tritus, subquartus deuterio“ eine Symphonie nicht bilden kann, vielmehr demselben als Dissonanz entgegensteht, da die Quart F das Maß der Symphonie überschreitet, und drei ganze Töne von dem zweiten Tone absteht. Der tritus, dritte Ton, ist im Tetrachord der Schlußstöne F, der zweite E, er kann also nicht subquartus zu E sein; im hohen Tetrachord a b c d ist b der zweite und zu diesem ist F die Unterquart, nämlich F G a b.

Es handelt sich hier also um die Triton F-h, auf welchen auch die Merkmale passen, dass er das Maß überschreitet und drei ganze Töne in sich fasst. Begleiten wir das erste Beispiel im 18. Hauptstück mit der Quant, wie folgt:



Te hu-mi-les sa-ma-li-me-dü-lis ve-ne-ra-n-de pi-is

Wir sehen dadurch dreimal den Triton erscheinen. Diesen zu umgehen lässt Hucbald seine Regel wirken, und das Organum nicht unter den 4. Ton (tetrardum) G hinabgehen, sondern auf G liegen, dadurch ist der erste und vierte Triton umgangen. Da nach dem zweiten die Prinzipalstimme ins G herabgeht, lässt er das Organum ins E hinabsteigen, wodurch es zu h die Unterquint ist und so ist auch dieser Triton beseitigt. Ein ähnliches Beispiel ist auch das 5., die Transposition in G; hier entstände wieder auf der Silbe p a und fi ein Triton, der wie im vorhergehenden Beispiele durch Liegenlassen des Organums auf G vermieden wird.

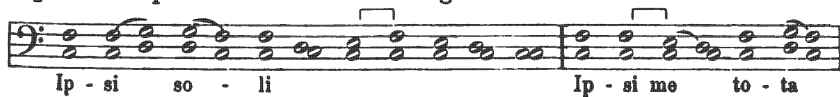
Es kommt aber der Triton in den Beispielen noch zweimal vor, und zwar

1. In der Transposition nach F und zwar in der Melodie der Prinzipalstimme selbst, nämlich: F G a h. Dieser muss erscheinen, wenn die gewählte Melodie ohne Abänderung ins F transponirt werden soll. Da Hucbald nun ausdrücklich den Triton F-h für eine Dissonanz erklärt, so fragt sich, wie ist diese Stelle zu verstehen? In seiner Musica spricht Hucbald weitläufig über das Tetrachord der Synemmenon und dessen praktischen Gebrauch; man könnte also nach seiner Anweisung hier b vorzeichnen, so wäre dem Missklang abgeholfen. In der Erklärung dieses Beispiels sagt Hucbald, dass es deswegen keine geeignete Begleitung finden könne, weil es hauptsächlich im zweiten Tone E verläuft, wie bei Gerbert zu lesen ist. Das ist unrichtig, wie man mit Augen sieht, es steht hauptsächlich im zweiten Tone h, und so heist es auch wirklich im Codex 6409. Der Codex 14,272 aber hatte ursprünglich auch E, es wurde aber später korrigirt in „F trito.“ Diese Korrektur bezieht sich wahrscheinlich auf das Organum; man könnte aber auch auf eine Transposition des ganzen Satzes in C schließen, was den Alten mit F gleichbedeutend war, wenn F im Synemmenon gesungen werden sollte; in beiden Fällen, sowohl bei Vorzeichnung des b, oder der Transposition ins C ist eine gewöhnliche Begleitung durch das Organum nicht unmöglich, da der Triton nicht mehr vorhanden ist.

Es dürfte also wohl die allein richtige Ansicht diese sein: Hucbald wollte durch die Transposition dieses kurzen Satzes in alle Töne des Tetrachords die verschiedene Anwendung der Hauptregel in verschiedenen

den durch die Quart ^DA unterbrochenen Querstand nicht passiren und das Organum mit D und ^EE zusammengehen. Er hat sogar gegen das isolirt stehende Intervall ^EH Scheu, wie der Anfang der Transposition in E zeigt.

Dieses Umgehen des Querstandes findet sich noch bei Guido, wie folgende Beispiele aus seinem *Micrologus* beweisen.



17. (Zu Seite 190.) Der Codex 14649 sucht diese Fehler durch Randbemerkungen näher zu erklären. „Die letzteren zwei Fehler entstehen aus demselben Grunde“, nämlich aus ungenauer (*incongrua*) oder falscher Ausmessung der Töne, nur mit dem Unterschiede, „dass jener in demselben Neuma stattfindet,“ d. i. dass Einer singt, oder dass ein Gesang zwei oder dreimal wiederholt wird. „Dieser aber im Vorsingen“ d. i. wenn einer singt und der andere begleitet (*organizat*), oder vielmehr, wenn sie abwechselnd singen.

(Fortsetzung folgt).

Zur Musikbeilage.

Heft 3 und 4.

Nr. 6. Die Katzen pfote*). Unerklärlich ist mir das dabeistehende Wort „dy krymeth“. Der Satz kennzeichnet sich so recht als Instrumentalstück jener Zeit und weiß sich nur dadurch fortzubewegen, dass er Sequenz an Sequenz hängt. Die Aehnlichkeit auf Seite 69 mit Wagner's Meistersingern beruht eben nur in der Aufeinanderfolge von Quartengängen. Immerhin ist es interessant die kleinen Anfänge der Durchführung eines Motives zu beobachten, die sich freilich stets mehr dem Canon als einer freien Kontrapunktik nähern. Nr 7. Der neue Bauern- tanz fließt sehr sanft und melodisch dahin und hat mit dem Bau- ern- tanz Nr. 2 gleiche Satzform und große Aehnlichkeit in den

*) In Kürze sei hier repetirt was bereits im 6. Jahrg. mitgetheilt ist und sich auf abgekürzte Bezeichnungen und Lesarten bezieht. Das berliner Liederbuch (vgl. Bibl. in Berlin, Z. 98, 3 Stb. in quer 4°.) ist in Nr. 5 des Jahrg. VI beschrieben. Das Walther'sche Liederbuch (vgl. Staatsbibl. in München, Ms. germ. 810 in 8°.) ebendort in Nr. 10. Beide gehören dem 15. Jahrh. an. Eingeklammerte Buchstaben oder Noten sind Fehler der Handschrift, die ich im Notensatze korrigirt habe. Was dagegen im Notensatze selbst eingeklammert ist, habe ich als fehlend hinzugefügt. Bogen über verschiedenen Noten deuten Ligaturen an.

Motiven, besonders was den Tripeltakt betrifft. Leider ist der Druck von Seite 70 und 71 so schlecht ausgefallen, dass viele weiße Notenköpfe zu schwarzen geworden sind, sowie eine Taktpause statt einem Zwischenraum zwei einnimmt. Die Schuld liegt allein am Drucker, der die Farbe zu flüssig genommen hat und mehr an sich, als an die Sache gedacht hat. Unsere Arbeiterverhältnisse liegen jetzt so, dass weder Versprechungen noch Drohungen etwas helfen, sondern erst eine Reihe Jahre der Ruhe und Ordnung wieder gediegene Arbeiter hervorbringen können.

Nr. 8. Der Pfadenschwanz ist einer der besten Sätze der Sammlung und zeichnet sich sowohl durch eine interessante Melodik, als durch lebendige Rhythmen aus. Das „(sic)“ auf Seite 72, letzte Zeile, 1. Takt, bezieht sich auf meine sehr freie Korrektur des Basses, der g d f c in der Handschrift lautet. Auf Seite 73, 2. Zeile, 1. Takt wusste ich mir nicht anders zu helfen, als im Bass statt d eine Pause zu setzen, die ich dadurch zu rechtfertigen glaube, dass der Bass durchweg sich auf abgerissene kleine Sätzchen beschränkt. Nr. 9. Die Entreprise, oder nach heutigem Begriff „die Polonaise“. Joh. Gottfr. Walther erklärt die Entrée in seinem Lexikon als eine „serieuse Arie bloß vor Instrumente, und ihr Gebrauch ist zum Tanzen oder Interscenie“. Der Satz erhält dadurch eine besondere Bedeutung, dass er sich sowohl im Walther'schen, als im berliner Liederbuch findet, und zwar stimmen die beiden Oberstimmen genau überein, während die Unterstimme nur im Allgemeinen den gleichen Basston giebt. Herrn Otto Kade in Schwerin gebührt das Verdienst, den 1. Theil dieses schwierigen Satzes in Partitur gebracht zu haben und ihn soweit von seinen Fehlern zu reinigen, dass es überhaupt möglich war ihn mitzutheilen. Das Walther'sche Liederbuch hat als Ueberschrift „Entreprison“ während das berl. L. „Der Entepres“ schreibt. Seite 77, 2. Takt, wird der Discant wohl besser es statt e lauten. Eigenthümlich ist die Kadenz, welche der Bass am Ende des Stückes ausführt und die alterthümliche Klangfarbe des Satzes noch erhöht.

Mit diesem Tonstück scheiden wir vom 15. Jahrh. und treten ins sechszehnte ein. Ein französischer Druck ohne Jahreszahl, der im Jahre 1870 von Herrn Raym. Schlecht auf der k. Bibliothek in Eichstaett (Bayern) aufgefunden und nebst anderen 6 Büchern in den Monatsheften (Jahrg. II., 122) beschrieben wurde,*) liefert eine prächtige Auswahl von Tänzen, die am Anfange des 16. Jahrh. komponirt sind, denn die übrigen Bücher der Sammlung, die früher in einen Band gebunden waren, tragen die Jahreszahlen 1530 und 1531. Schon äußerlich ist das Aussehen des Druckes so modern, dass nur die eckigen Noten an das Alter desselben erinnern, denn sonst könnte man glauben ein modernes Heft mit Klavierstücken vor sich zu haben, wenn auch das Format durch seine Kleinheit

*) Die 7 Bücher befinden sich jetzt auf der kgl. Staatsbibl. in München.

(11. zu 16. Centim.) mit unserm heutigen Notenformat in großem Kontrast steht. Auch musikalisch unterscheiden sich die Tänze von denen des 15. Jahrh. so bedeutend, dass man glauben möchte der Zeitraum zwischen denselben betrüge mindestens 100 Jahre. Nicht nur formell sind sie abgerundet und stehen die Theile in richtigem Verhältniss zu einander, wenn auch hier wieder Schwankungen von ungraden Taktanzahlen vorkommen, sondern auch der musikalische Inhalt muthet uns schon so vertraulich an und kommen Sätze vor, die eine Vollendung in Form und Inhalt haben, dass man sich erstaunt fragt, wie konnte das um 1530 schon geschrieben werden? Nur unsere Unkenntniss trägt die Schuld; denn was ist bisher geschehen um die musikalische Literatur der ersten Hälfte des 16. Jahrh. kennen zu lernen? Mit Palestrina fangen wir an, gingen zu Bach und Händel über und sprangen dann vergrößert zu Haydn, Mozart und Beethoven, als wenn zwischen und vor diesen Marksteinen nichts geschehen wäre, was sich der Mühe lohnte danach auszuschaun. Alte Instrumentalmusik ist etwas so Unbekanntes, dass die vorliegenden Sätze wie Leuchtfeuer wirken müssen. Ich gebe eine Auswahl von 12 Tänzen aus diesem Hefte und bin überzeugt, dass man nach weiteren Entdeckungen sich anschauen wird.

Seite 79, letzte Zeile: 2. Takt schlage ich als Aenderung vor: den Bass, nebst 3. Stimme, 1. und 2. Viertel eine Terz höher zu lesen und S. 80, Z. 3; T. 1 die 2. Stimme in a a f g a zu ändern. Ich habe diese Aenderungen mit Absicht nicht in den Satz aufgenommen, weil die Alten über Quarten- und Quintenfortschreitungen nicht so streng dachten wie wir und die vorliegenden Sätze dies hinreichend beweisen. Was die Punkte S. 80 Z. 2 und 5 zu bedeuten haben, weiss ich nicht, sie treten aber noch öfter in dem Drucke auf und zwar scheinbar ganz unregelmässig.

Htkner.

Mittheilungen.

* Der Kotzolt'sche Gesangverein in Berlin, welcher ausschließlich den „a capella-Gesang“ pflegt und jährlich drei Aufführungen veranstaltet, in denen ältere und neue Chorgesänge in der vollendetsten Gestalt vorgetragen werden, hat am 22. Februar einen für Berlin kühnen Griff bis ins 15. Jahrh. gethan und Josquin's La déploration de Johan, Ockeghem, mit dem Text „Nymphes des bois“ und dem Cantus firmus „Requiem aeternam“ (zu 5 Stimmen) aufgeführt. Die Wirkung war großartig. „Acoustrez vous d'abitz de deuil Jusquin, Brumel, Pierchon, Compere“ klang so weich und klägend und das „Amen“, so einfach wie es auf dem Papiere aussieht, machte eine erhabene Wirkung. Herr Kotzolt hatte den Cantus firmus (Tenor) dem 1. Bass und 2. Tenor übertragen, während er die Stimmen: Alt und Tenor (2. und 3. Stimme nach

Forkel's Partitur) abwechselnd je nach der Lage den beiden Stimmen zutheilte, denn der Alt geht oft so tief, dass eine Frauenstimme nicht ausreicht und wieder so hoch, dass eine moderne Männerstimme ihn nicht ausführen kann. Diese Mühe lassen sich die meisten Dirigenten verdriessen und halten die alten Gesänge für unausführbar, weil sie die Altstimme nicht zu besetzen wissen. Der erste Druck dieses Josquin'schen Satzes fällt ins Jahr 1505 und befindet sich in einem Petrucci'schen Sammelwerke; später druckte ihn Susato 1545 wieder ab und von hier hat ihn Burney in sein Geschichtswerk aufgenommen und nach ihm Forkel, jetzt wieder Fröhlich. Der Cantus firmus steht im Originaldruck eine Sekunde höher als er gesungen werden soll. Dies als eine Finesse Josquin's zu halten ist ein Irrthum; er wollte nur am Cantus firmus nichts ändern und ging darin soweit nicht einmal die Tonhöhe desselben seiner Komposition anzupassen.

* Unsere Zeit ist durchweg bestrebt die alten Formen umzubilden. So sehr ihr dies in anderen Fächern gelingt, so wenig Glück hat sie bei ihren Bestrebungen die alte Tastatur und Notenschrift umzustossen und etwas Anderes, Besseres dafür zu setzen. Herr Adolph Decher hat bei Th. Ackermann in München eine „Chromographische Darstellung der Tondichtungen“ veröffentlicht und als Beispiel 28 Takte des Adagio von Beethoven aus der C-moll-Sinfonie gewählt. Es ist ein wunderlicher Einfall, eine Partitur durch Farben darzustellen und ein Notensystem von nicht mehr als 82 Linien zu benutzen, die sich nur durch stärkere und schwächere Streifen auszeichnen. Selbst diese kleine Probe ist in der technischen Darstellung schon mangelhaft ausgefallen, indem die Farben mit den Taktstrichen nicht zusammen abschließen, so dass man glauben könnte der Ton muss in den folgenden Takt übergehalten werden. Also schon der Druck müsste so sorgfältig hergestellt werden wie ein Farbendruck und würde also auch den entsprechend höheren Preis erhalten. Ausserdem aber ist es rein unmöglich, selbst bei der größten Uebung, die Tonhöhe zu erkennen und ferner fehlen in dem Tonsystem die Unterschiede von dis und es, b und ais etc. Herr Decher kennt nur eine Tonreihe von einfachen Tönen und erhöhten, also nur ein temperirtes Klavier; und selbst dort unterscheiden gute Komponisten eine Betonleiter von einer Kreuztonleiter.

* Der Hassler'sche Gesangverein in Halle hat ein chronologisches Verzeichniss seiner Aufführungen vom Jahre 1866 bis 1874 veröffentlicht. Aeltere Komponisten sind nur spärlich vertreten. Das Verzeichniss ist sehr sorgfältig angefertigt und liefert ein gut geordnetes statistisches Material.

* Es wird nochmals auf die Versammlung am 15. April aufmerksam gemacht und sind in Heft 3, Seite 47 die Vorlagen angezeigt.

* Herr Ev. Jos. Battlogg, Chorregent in Gaschurn ist im Mitgliederverzeichnis von 1874 vergessen worden.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.

1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Bemerkungen zu Hucbald's Musica Enchiriadis.

(Fortsetzung.)

18. (Zu Seite 3, VII. Jhrg.) Hier beginnt Hucbald über den zweiten Fehler zu sprechen, wenn nämlich die Töne einander nicht auf den gesetzlichen Stufen entsprechen. Die Tetrachorde antworten einander nur in der Quint, wo sie sich (*mutatis mutandis*) wiederholen. In Bezug hierauf erklärt nun der Auctor die Lage der Töne nach den vier Tetrachorden. Ein Ton nämlich, welcher zu einem andern, etwa D, nach einer Seite hin die Sekund E bildet, findet seinen gleichen (*comparem*), d. i. dessen Quint auf der anderen Seite vier Stufen tiefer, nämlich A; der Terz F auf der einen Seite entspricht die Terz B auf der andern; der Quart C auf der einen Seite die Untersekunde F auf der anderen.

Daraus leitet Hucbald eine Regel ab, nach der man sogleich den Anfangs-Ton eines anzufügenden Gesanges zu dem Schlusston des vorhergehenden ins Verhältniss bringen kann.

Hierzu giebt er ein Beispiel. Er lehrt: Schließst ein Stück in D, während das andere auch in D beginnt, so kann dieses entweder in D selbst oder in der oberen oder unteren Quint begonnen werden. Fängt aber das folgende Stück mit G an, während das erste mit D schloss, so ist es um einen Ton tiefer oder eine Quart höher als der Schlusston zu singen, also in C oder G; beginnt das folgende Stück mit F, so ist es um eine Terz höher oder tiefer, also in F oder B zu nehmen; nimmt das folgende Stück seinen Anfang in E, so ist es um einen Ton höher oder eine Quart tiefer zu singen als der Schlusston des vorhergehenden Gesanges, also in E oder in A. Man sieht leicht, dass der Autor auch hätte sagen können, man singe sie in dem Anfangston selbst oder eine

Quint höher; allein er wollte, wie gesagt, den Anfangston des folgenden auf den Schlusston des vorausgehenden Gesanges zurückführen. Dabei ist wohl zu merken, dass Hucbald ausdrücklich sagt, dass dadurch die Tonstücke sich zwar wohltönend einander anreihen, aber nicht immer zusammen gesungen werden können.

Es fragt sich nun, in welchen Fällen der katholischen Liturgie konnte ein Wechselgesang überhaupt stattfinden, und wann war ein Gesang dem andern unmittelbar anzufügen?

Die Geschichte der Liturgie sagt uns, dass der antiphonale Gesang zu Antiochia in Gebrauch gekommen und von Clemens in die römische Kirche aufgenommen worden sei. Dieser Wechselgesang betraf vor allem den Psalmengesang. Da an demselben nicht nur Knaben, sondern auch Jungfrauen und Wittfrauen theilnahmen, so ergab sich von selbst ein symphonischer Wechselgesang in der Oktav. Dass aber ein solcher auch in der Quint stattfand, steht nirgends aufgezeichnet. Es liesse sich derselbe nur in dem Falle denken, dass die Bassisten den tieferen und die Tenoristen den höheren Quintenchor bildeten, um beiden Stimm-lagen gerecht zu werden, und jedem das sehr lange anhaltende Singen zu erleichtern.

Eine weitere Art die Psalmen wechselweise zu singen war diese: Ein Chor sang zuvor die Antiphon, der zweite Chor sang hierauf den ersten Vers des Psalms, worauf der erste Chor die Antiphon wiederholte und so fort bis zum Schlusse des Psalms. Diese Art Psalmen zu singen hat sich bis zum heutigen Tag in dem Psalm „Venite“ erhalten.

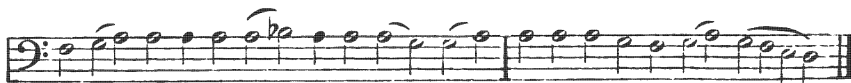
Solche Gelegenheiten boten die Graduale mit ihren Versen, die Tractus und Communiones. Hier standen aber die einzelnen Gesänge immer in der gleichen Tonart.

Es gab aber auch Fälle, wo Gesänge von verschiedenen Tonarten aneinander zu reihen waren. Dieses geschah, wenn nach dem Graduale das Alleluja gesungen werden musste. Auch hier bietet die Regel unsers Auctors eine sichere Richtschnur.

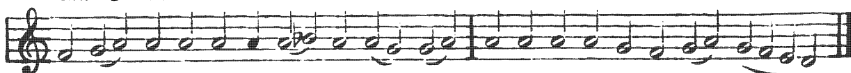
Ich halte es nun für zweckdienlich das Gesagte in einigen Beispielen praktisch darzulegen.

I. Zur Psalmodie.

I. Chor.



II. Chor.



Do-nec ponam in - i - mi - cos tu - os scabellum pedum tu - o - rum

1. in der Oktav. Der erste Chor schließt in D, der zweite hat in F zu beginnen, also um eine Terz höher als D in F, oder eine Terz tiefer

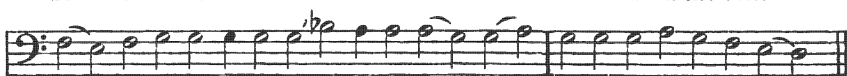
nach Pfingsten. Das Graduale steht im ersten, das Alleluja im siebenten Ton.

Schluß des Graduals.

Anfang des Alleluja.



Der Regel nach kann man dieses Alleluja um eine Quart höher in G oder einen Ton tiefer in C beginnen. Hier ist C das Geeignete, weil der Einsatz auf G die Sänger zu hoch führen würde. Die Anwendung der höhern oder tieferen Lage vom Anfangston des zweiten Chors kann auch stattfinden, wenn man denselben höher oder tiefer vorgetragen haben will, damit er wie oben der Stimmlage des entsprechenden Chores angemessener werde, ohne vorher seine Tonhöhe zu bestimmen, z. B. die Psalmmelodie des 7. Tones wird zuerst von Tenoristen, dann von Bassisten vorgetragen.



Der Tenorchor schließt in a, also kann der zweite in c eine Terz höher oder eine Terz tiefer beginnen, da der zweite Chor ein Basschor sein soll, so wird die untere Terz zu wählen sein.

Ebenso verhält es sich umgekehrt. Soll auf den Basschor der Tenorchor antworten, so bestimmt sich dessen Höhe so: Der Basschor schließt in D und beginnt in F, er kann also in der obern oder untern Terz begonnen werden; die obere Terz führt in dieselbe Tonlage, also bleibt die untere B über, oder dessen Oktave b:



Es versteht sich von selbst, dass der erste Chor seine frühere Lage in c wieder aufgreifen muss, wenn es sich um Fortsetzung des Psalms handelt, dann ist das Intervall von D nach dem Anfangston von c zu bestimmen, was auf c oder g führt.

Man sieht, dass die zuletzt gegebenen Beispiele zur Quartsymphonie führen, welche wie Huchald gezeigt, nicht ausnahmslos zusammen gesungen werden kann, wegen des Missklangs des zweiten und dritten Tones. Daher warnt er auch hier, dass die vorhergehenden Gesänge mit den auf diese Weise angefügten nicht in einem Zusammenklang mit einander gesungen werden können, das Urtheil hierüber müsse einem erfahrenen Sangmeister überlassen werden.

19. (Zu Seite 188.) Um die angedeuteten Tonerhöhungen zu recht-

fertigen und nicht minder, da es noch viele Chorallehrer giebt, welche die Anwendung eines leiterfremden Halbtones, einer sogenannten Diesis, im Choral geradezu verdammen, wobei sie sich auf spätere Theoretiker, welchen die lebendige Lehre des Chorals abhanden gekommen war, berufen; so ist es nothwendig auf die Lehre von den Halbtönen früherer Meister hinzuweisen, denen die lebendige Uebung des Chorals noch bekannt war. Zu diesen gehört gewiss Hucbald. In seiner Musica Enchiriadis spricht er über diesen Gegenstand gar nicht, er hat ihn schon in seiner Abhandlung „De harmonica institutione“ (Gerb. Script. T. I. p. 104) behandelt.

Dort stellt er p. 116 die Tonleiter mit griechischen Bemerkungen auf, wie sie bei den sich auf Boetius stützenden Theoretikern vorkommt, nur mit dem Unterschied, dass er im oberen Theil derselben eine doppelte Buchstabenbezeichnung anführt, nämlich a g f e d c h und

d e h a g f e

Dieses Verfahren setzen wir auch für den unteren Theil fort und machen die zweite Reihe der ersten durch Transposition gleich; stellen dann auch die von Hucbald hier ausgelassenen, aber vorher schon gründlich behandelte Leiter im Tetrachord Synemmenon oder b-moll zur Seite und erhalten so drei Scalen, die sogenannte moll Leiter mit Vorzeichnung von b (F-dur), die natürliche (cantus naturalis) ohne Vorzeichnung (C-dur) und endlich die harte (cantus durus) mit Vorzeichnung eines Kreuzes (G-dur). Mit diesen drei Tonleitern lassen sich nun alle Choräle in vernünftiger schulgerechter Weise ausführen:

bb	fa	hh	mi	hh	la mi
aa	la mi	aa	la re	aa	sol re
g	sol re	g	sol ut	g	fa ut
f	fa ut	f	fa	fis	mi
e	mi	e	la mi	e	la re
d	la re	d	sol re	d	sol ut
c	sol ut	c	fa ut	c	fa
b	fa	h	mi	h	la mi
a	la mi	a	la re	a	sol re
G	sol re	G	sol ut	G	fa ut
F	fa ut	F	fa	Fis	mi
E	mi	E	la mi	E	la re
D	la re	D	sol re	D	sol ut
C	sol ut	C	fa ut	C	fa
B	fa	H	mi	H	mi
A	mi	A	re	A	re

Die G-dur Leiter kommt in den Lehrbüchern so wenig vor, als das \sharp in den alten Codices, wo die alten Schreiber zur Andeutung der Erhöhung des F in Fis zwei Mittel anwendeten, die Transposition und die Vorzeichnung von \sharp auf der zweiten Stufe (alter Zählung), im Falle

der Triton nicht durch b, sondern durch Erhöhung des F zu lösen war. Diese G-dur Scala verbirgt Hucbald unter der doppelnamigen Form die er seiner Tonreihe gab. Für diese Zeit ist sie wohl hier das erstmal nachgewiesen, wiewohl sie jedenfalls schon früher im Gebrauche war. Der erste der sie offen aufstellte ist Hotby in seiner *Calliopea legale*, von welcher in der *Caecilia* von mir der verbesserte Text, eine Uebersetzung nebst Anmerkungen abgedruckt worden ist. Er dehnt aber diese Scalen viel weiter aus, die B-Leiter bis Des und die Kreuzleiter bis Fis; doch sagt er: § 21. Das Fa der dritten (Kreuz) Ordnung wird im Choral sehr selten durch sein liegendes viereckiges b (#) bezeichnet, wiewohl es sehr oft gesungen wird.

Es findet sich aber in dem genannten Traktat, *Alia musicavon* Hucbald auch ein direkter Beweis für die Anwendung des Fis im 3. u. 4. Tone, was in den liturgischen Büchern durch die Transposition in a mit b Vorzeichnung bezweckt wird. Nachdem er gezeigt hatte, dass der dritte Ton auch in H beginnen könne, sagt er p. 132 b: *Quandoquidem mollitium chromatici generis imitatur, in quo frequentius per totam diapason diapente repetitur. Der dritte Ton ahmt manchmal das chromatische Geschlecht nach; indem durch die ganze Oktave die Quinte sich wiederholt. Im dritten und vierten Tone heißt aber das chromatische Tetrachord e f fis . . . a.*
ges

Dass dieses der wahre Sinn dieser Stelle ist, soll hier nachgewiesen werden. Es heißt in diesem Abschnitte: „Der dritte Ton hat eine doppelte Mese, eine für die authentische, d. i. für die phrygische Tonart (e) und eine für die plagale, d. i. für die hypophrygische (h), denn die phrygische Mese ist die Nete diezeugmenon der hypodorischen, wo die fünfte Art der Oktaven beginnt (E-e) und deswegen ist die Hypate meson der Proslambanomenos der phrygischen Tonart. Ferner ist die phrygische Hypate meson (h) die hypophrygische Mese, und von dieser Hypate meson h beginnt hier und da immer die vierte Tonart.“ Nun folgt die oben angeführte Stelle: „Wenn aber der Anfang dieser Tonart (h) die äußerste Grenze des dritten Tones ist, so ahmt sie bisweilen die Weichheit des chromatischen Geschlechtes nach; denn wenn die Paramese (h) die Melodie beginnt, so entfaltet sie auf der vierten Stufe ihre Oktave und ihren Halbton.“ Die vierte Stufe von h abwärts ist F, und h-F ist ein Triton, zu dessen Vermeidung nimmt der dritte Ton das chromatische Geschlecht auf, wodurch die Tonart hier den ihr charakteristischen Halbton entwickeln muss. Nur so stehen beide Sätze in richtiger organischer Verbindung. Eben dieser Causalnexus schließt jeden Gedanken an den Gebrauch des B-molle aus, da ausdrücklich gesagt wird, wenn die Paramese (h) die Melodie beginnt, tritt das chromatische Geschlecht ein. Noch deutlicher wird das Gesagte durch den Gegensatz der fünften Tonart. Von dieser sagt der Auktor, p. 136 b (Gerb. Script.

tom I.) „dass die Oktavenart dieses Tones von der Paramese h beginnt und folglich drei ganze Töne unmittelbar auf einander folgen; hier aber das Tetrachord Synemmenon (d. i. das b-molle) gute Dienste leiste.“ Im fünften Tone also will er das Tetrachord Synemmenon, im 3. und 4. aber das chromatische Geschlecht in dem bezeichneten Falle angewendet wissen. Damit ist in anderen Fällen, besonders wenn die Melodie mit F beginnt, das b-molle auch im dritten und vierten Tone nicht ausgeschlossen. Zur besseren Versinnlichung lasse ich hier die Zusammenstellung der Tonleitern und ein praktisches Beispiel folgen:

	aa	Nete hyperboleon	aa	Nete hyperboleon
	g	Paranele	g	Paranele
	f	Trite	f	Trite
	e	Nete diezeugmenon	e	Nete diezeugmenon
	d	Paranele	d	Paranele
	c	Trite	c	Trite
	b	Paramese	b	Paramese
	a	Mese	a	Mese
	G	Lichanos Meson	G	Lichanos Meson
	F	Parypate	F	Parypate
	E	Hypate	E	Hypate
	D	Lichanos hypaton	D	Lichanos hypaton
	C	Parypate	C	Parypate
	H	Hypate	H	Hypate
	A	Proslambanomenos	A	Proslambanomenos
Hypodorisch	aa		A	
Hypophrygisch	h		H	
Hypolydisch	c		C	
Dorisch	dd		D	
Phrygisch	cc		E	
Lydisch	ff		F	
Mixolydisch	gg		G	

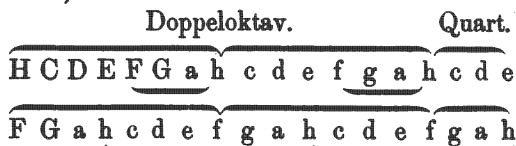
Die Anwendung dieser Regel, so wie die Praxis der damaligen Schreiber, die Vorzeichnung des Kreuzes zu umgehen, ersieht man am klarsten aus folgendem Beispiele: Es ist das Alleluja, Veni domine für den vierten Adventsonntag. Da es übrigens mit der Choralbeilage zur „Cäcilia“ Jahrg. 1874 Nr. 7, ausführlich besprochen ist, führe ich hier nur die betreffende Stelle an. Das Stück gehört dem dritten Tone an und ist in den meisten Codizes in a mit vorgezeichnetem b geschrieben. Wo sich nun ein Triton ergibt, ist das b durch ♯ zu lösen, wie es sich im Choralgesange jener Zeit von selbst verstand, und selten ausdrücklich angedeutet wurde. Eine Lösung durch Erniedrigung des Tones e in es ist nicht zu denken, es wäre sonst eine Albernheit gewesen, das Stück zu transponiren um zu einer solchen Absurdität zu gelangen. Bis zu dem sehr gedehnten Neuma über der Silbe „no“ in facinora bleibt die

Melodie in dem regelrechten Verlauf. Von hier an also gebe ich die doppelte Schreibweise.



Wollte man hier das mit + bezeichnete h resp. e erniedrigen, so muss man augenblicklich die Fremdartigkeit und Unzugehörigkeit dieses Tones fühlen und sähe sich am Ende genöthigt, bei den mit + bezeichneten Stellen im Neuma über der Silbe ae, die verminderten Quinten b G E oder gar b E zuzulassen, oder wenn man beim Eintritt der Silbe ae das b wieder lösen wollte, könnte man nur durch einen ähnlichen unmelodischen Gang wieder aus dem b herauskommen, durch den man hineinkam. Aehnliche Fälle, die auch im achten Kirchentone vorkommen, (vergl. Beilage zur Cäcilia Jahrg. 1874 Nr. 1) müssen nach den Regeln behandelt werden, welche die Theoretiker jener Zeit aufgestellt haben.




Der in der Einleitung erwähnte Traktat: „Super unum concavum lignum“ enthält ebenfalls eine Stelle, welche geradezu sich über die Verwendung von fis zur Lösung des Tritons ausspricht. Der Auctor sagt nämlich, dass die richtige Folge der Tetrachorde innerhalb der achtzehn zwischen der Doppeloktave und der Quart liegenden Töne nur dann unterbrochen werde, wenn man vom tritus gravium oder finalium beginne, d. i. mit H oder F, nämlich:



Hier enthält nämlich die Quart f g a h drei ganze Töne, welche gesetzmäßig nur aus zwei ganzen und einem halben besteht.

Um diesem Missstande abzuhelpen, schlägt der Auctor vor: Man scheide den ersten Ton a vom dritten h und singe von a an abwärts nach einem ganzen Ton (a-g) einen halben, (d. i. g-fis;) und aufwärts (von a) einen halben Ton (d. i. a-b) und dann einen ganzen (d. i. b-c u. s. w. d e f) das heißt doch offenbar: abwärts singe man statt h a

g f — h a g f i s, aufwärts aber a b c d e f, oder F g a b. Kann man noch deutlicher sprechen?

Die Unkenntniß der Männer, welche 2 Jahrhunderte später im 15. und 16. Jahrh. die einseitige Behauptung zur Geltung brachten, dass im gregorianischen Gesange kein Kreuz — keine sogenannte Diesis gesungen werden dürfe, war die Veranlassung, dass alle derartigen Gesänge korrumpirt und der selbstgeschaffenen Regel zu Liebe nach jeweiliger Ansicht umgemodelt und vielfach selbst die Tonart in Frage gestellt wurde, wie z. B. die Communio „De fructu“, welche man in jeder Tonart finden kann. (l. c. der Zeitschrift Cäcilia.) Das ist die eine Corruption des greg. Chorals — in ihrer Melodie, die andere in ihrem Rhythmus werden wir an geeigneter Stelle besprechen. Hier wollen wir nur noch die Fragen kurz beantworten: Wenn die Alten die Diesis sangen, warum bezeichneten sie dieselbe nicht, und warum findet man sie in den weltlichen Liedern (Frottole, gedr. v. Petrucci 28. Dezbr. 1504) vorgezeichnet, in kirchlichen Kompositionen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nicht? Ich antworte: Bis Ende des 13. Jahrh. bezeichnete man die Diesis nicht aus dem einfachen Grunde, weil man kein Zeichen dafür hatte. Die Griechen und Hebräer bezeichneten Chroma und Enharmonik durch die dafür speciell ausgeschiedenen Buchstaben ihres Alphabets. Für den gregorianischen Gesang wurde für diese Schreibweise, die zu Gregors Zeit nicht mehr verstanden wurde, die Neumenschrift gebraucht, in der sich auch solche Zeichen selbst für b noch nicht finden. Auch Hucbald hat in seiner Zeichenschrift nicht einmal eines für das b-molle. Erst am Ende des 13. Jahrh. schlägt Marchettus v. Padua dieses Zeichen  und Hotby im 14. Jahrh. das liegende quadratische  () zur Bezeichnung der Diesis vor. Strenge Theoretiker zeichneten sogar b-molle nur in ganz zweifelhaften Fällen vor; Tinctor sagt im VIII. Cap. seines Traktates de musica (De Coussem. Script. tom. IV p. 22), dass es nicht nothwendig sei, das b zu notiren, wenn dadurch der Triton vermieden wird; wenn man es doch findet, so heist es „eselhaft“ — asininum.

Der Grund aber, warum bis Mitte des 16. Jahrhunderts das # in kirchlichen Kompositionen nicht geschrieben wurde, liegt eben in dem um jene Zeit allgemein angenommenen Irrthum, dass im Choral eine Diesis nicht vorkommen dürfe. Wenn aber im Anfang des 16. Jahrhunderts in weltlichen Kompositionen, wie in den „Frottole“ die Halbtöne ausgeschrieben, also auch gewiss gesungen wurden, so wäre es mindestens eine hartnäckige Aufrechthaltung des genannten Irrthums, behaupten zu wollen, dass diese Meister in kirchlichen Kompositionen in den Kadenzen die Halbtöne nicht gesungen wissen wollten, und so für weltliche Zwecke eine angenehme und liebliche, für kirchliche Zwecke aber eine dem musikalischen Gefühle Hohn sprechende Musik liefern wollten. Dazu hätten sich doch gebildete Sänger nicht verstanden; sondern hier wie dort an geeigneten Stellen die Diesis gesungen. Das lehrt uns das Studium der Geschichte des Chorals in Theorie und Praxis.

Hucbald bringt nicht nur das chromatische Geschlecht in Anwendung, sondern kennt auch die wahre Natur des enharmonischen und fordert dessen Beobachtung. Zum Verständniss dieser Lehre sei nur Folgendes erwähnt: Die Alten kannten die Temperatur der Töne nicht, sondern sangen in reinen Intervallen, wie sie aus der Mensur hervorgingen. Dadurch hätte ihr Gesang nach und nach bis gegen das Ende die anfängliche Intonation verloren, wenn sie kein Mittel gehabt hätten, in die leitereignen Töne wieder einzulenken. Z. B. sangen sie in der dorischen Tonart, so war ihre Quint a^{\flat} zu hoch und nicht mehr die reine Terz von f . Dazu hätte ein ebenfalls um ein Komma erhöhtes F^{\sharp} gehört, das sie allerdings brauchen konnten; so lange sie sich in der rein dorischen Quinte bewegten, war das Verhältniss das richtige, sobald der Gesang aber in F -dur trat, stimmte dieses Verhältniss nicht mehr, weder a^{\flat} noch F^{\sharp} . Es musste die reine Terz des natürlichen F , nämlich a erscheinen, und so in allen anderen Fällen. Zu diesem Behufe hatten sie in der Enharmonik das nöthige Mittel. Sie besaßen in der Scala hierzu die nöthigen Töne: F und a .

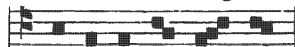
Die erste enharmonische Beschreibung Hucbald's betrifft die Antiphon



Apertis the-sau-ris su - is

Er sagt von ihr: Sie beginnt in F enarmonico remisso, d. i. im enharmonisch vertieften F . Diese Antiphon steht in der dorischen Tonart. In dieser ist die Quinte a^{\flat} , diesem entspräche F^{\sharp} ; er will aber das enharmonisch vertiefte F , welches die reine Terz zu a ist, gesungen haben.

Die zweite Beschreibung kommt vor p. 135, beim 5. Ton zur Antiphon für die 2. Vesper am Ostersonntage.



Et res-pi-ci - en - tes

Er sagt hierzu: Sie fängt an in h , quae habet enarmonicum remissum in G . Er hat hier zwei h , nämlich h und h^{\flat} ; aber das enharmonisch erhöhte h^{\flat} kann er nicht gebrauchen als reine Terz zu G ; also verzeichnet er ausdrücklich, dass das enharmonisch vertiefte h zu intoniren sei.

Ein dritter Fall findet sich pag. 136. Hier betrifft es die Antiphon.



Ob-se-cro do-mi - ne

Hierzu bemerkt Hucbald: A mese enarmonico remisso inchoat, ut statim chromaticum intensum se ingerat; d. i. sie beginnt im enharmonisch vertieften a und tritt alsbald in das erhöhte chromatische Tongeschlecht über. Diese Antiphon ist also in doppelter Hinsicht merkwürdig.

1. Um die reine große Terz zu F zu erhalten, macht Hucbald wieder aufmerksam nicht mit a^{\flat} , sondern dem enharmonisch tieferen a zu

beginnen. Dann 2. bemerkt er, dass von da alsbald die Melodie in das chromatische Geschlecht des Tetrachords Synemmenon a b h (c) d übergeht, um anzudeuten, dass man die Phrasen über e nicht im vertieften b, sondern im erhöhten (intensum) h zu singen habe.

Ein vierter Fall findet sich p. 136 b, über die Antiphon



Vox clamantis in deser-to

von welcher Hucbald sagt, dass sie im enharmonisch vertieften F begonnen werden müsse, woraus für den Sänger von selbst folgt, dass er nicht a^c c^c, sondern den reinen F-dur Dreiklang F a c zu singen habe.

Die hier angeführten historischen Belege liefern den deutlichsten Beweis, wie sehr jene irren, die ihre Studien nicht über die Quellen des 15. Jahrhunderts hinaus erstreckend behaupten, der gregorianische Gesang dulde keine Einmischung des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts.

Die jetzigen Musiker kennen freilich dieses enharmonische Tongeschlecht nicht mehr (von unserm modernen ist natürlich die Rede nicht), aber feinfühlende Violinspieler und Sänger üben es noch in der That unbewusst.

20. (Zu Seite 8 des VII. Jahrg.) Hier kommt Hucbald wieder auf die so wichtige Gliederung der Gesänge zu sprechen. Er bringt diese mit den Konfinaltönen in Zusammenhang, in denen die Einschnitte vorzugsweise schließten und zeigt dieses an einem kleinen Sätzchen, womit er den Beweis liefert, wie sorgfältig die Alten ihre Melodien bis in die kleinsten Theile bauten, zugleich aber auch, wie der seines Ebenmaßes beraubte Choral des 16. Jahrh. seine Anziehungskraft auf die Gemüther mehr und mehr verlieren musste und sie bis heutigen Tages nicht wieder gewinnen konnte. Später kommt er wieder darauf zurück.

21. (Zu Seite 11.) Hat Hucbald bisher das Ebenmaß zwischen den Gliedern einer Melodie betont, so kommt er jetzt auch auf das Zeitmaß zu sprechen und erhebt es so hoch, dass er darin die höchste Würde des Gesanges findet, und er hat Recht! Aber die Art, wie er mit seinem Schüler diesen Numerus an dem kleinen Satz „Ego sum via etc.“ übt, kann nicht die vollständige Lehre des Rhythmus sein, in dem ganze Choräle gesungen werden können oder selbst nach Hucbald's Meinung vorgetragen werden sollen. Er sagt ja ausdrücklich, dass dadurch Ebenmaß im Rhythmus und Präzision im Vortrag erzielt werden soll. Durch das Stampfen mit dem Fuße, will er dem Schüler auf seine Frage nur den allgemeinen Begriff von Numerus beibringen. Im Folgenden stellt er die Erfordernisse zu einem schönen und andächtigen Gesange nochmal zusammen, um sie seinen Schülern warm ans Herz zu legen.

Würde man wieder zurückkehren wollen zu jenen himmlischen Melodien des heil. Gregorius, und von den Männern, die seine Vortragsweise kannten demüthig lernen wollen, was sie in ihren Lehrbüchern über dieselbe mittheilen und in den mit so unendlichem Fleiße und so gewissenhafter Treue geschriebenen liturgischen Büchern uns andeuten, so würde er auch in unserer Zeit seine Kraft erproben und den Sieg über jede Kirchenmusikform erringen.

22. (Zu Seite 188 J. VI.) Diese Fabel von der Erlösung der Euridice aus der Unterwelt durch Orpheus erzählt auch Regino von Prun. Gerbert (Script. tom. I, p. 246, a), der sie zu eben dem Zwecke verwendet wie Hucbald, nämlich zu zeigen, dass uns in die Tiefe der Wissenschaft ein Einblick nicht gestattet ist.

23. Dr. Oskar Paul hat in seiner Geschichte des Claviers, Leipz. 1868, p. 234—242, wiederholt die Behauptung aufgestellt, dass das Organum Hucbald's nicht als harmonischer Zusammenklang, sondern als Wechselgesang zwischen zwei Chören — Antiphonie — aufzufassen sei.

Diese Behauptung ist nur zum Theile richtig, wie es sich aus genauem Studium der Lehre Hucbald's ergibt. Man muss drei verschiedene mehrstimmige Singweisen Hucbald's unterscheiden, diese sind:

1. De Symphoniis. p. 159—165. d. i. von Cap. 10 bis 12.
2. De proprietatibus Symphoniarum. p. 165—172, d. i. von Cap. 13 bis 18 incl.
3. De Symphoniis. p. 184—190.

ad 1. Die erste Art beginnt mit der Erklärung der Symphonie überhaupt und im einzelnen. Seite 164 führt Hucbald ein Beispiel der Symphonie in der Quint an und bemerkt dazu: Wenn in dieser Art eine Stimme nach der andern gesungen wird, so wirst Du hören, dass in der Symphonie in der Quinte die Stimmen gegenseitig in derselben Tonart zusammen stimmen. Er schließt aber den Zusammenklang nicht aus. Seite 161 spricht er von der Symphonie der Oktave und lässt sie so erproben, dass ein Sänger einen Ton aushält, der andere aber stufenweise abwärts singt, so wird er beim achten Tone die vollkommene Uebereinstimmung wahrnehmen. Ebenso sagt er, dass wenn zwei Männerstimmen in der Oktav zusammen singen und nach oben noch eine Knabenstimme hinzutritt, die tiefste und die höchste in der Doppeloktave zusammen stimmen.

ad 3. Dasselbe gilt von der dritten Art; p. 184 sagt Hucbald ausdrücklich von der Oktav: Du magst nun eine Stimme nach der andern, oder beide zugleich — sive in unum bis aequisonis vocibus — singen, so entsteht ein einfacher Oktavengesang. Seite 185 wiederholt er dasselbe bei der Quinte: Man kann eine Stimme nach der andern nehmen, oder beide mit einander führen.

Einen Beweis dafür, dass Hucbald auch in den hier angeführten Symphonieen viel mehr den harmonischen Zusammenklang im Auge hat,

als die Antiphonie, liefert uns seine Bemerkung zur dritten und vierten Variation der Symphonie in der Quint. Seite 187 bemerkt er zu den genannten Variationen: Diese Zusammenstellung stimmt auch noch, wenn man die Mittelstimme weglässt. Es folgt daraus, dass er sich die Mittelstimme zugleich mit den beiden äußeren Stimmen gesungen dachte.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass man nach den Angaben, die Hucbald selbst über die Vortragsweise seiner Symphonieen macht, sie sowohl im harmonischen Zusammenklang, als in antiphonalischem Wechselgesänge ausgeführt werden können. Ersteres eignet sich für liturgische Gesänge, welche die Antiphonie ausschließen, letzteres für die Psalmodie.

Frägt man aber, wie Hucbald eine derartige Harmonie angenehm und lieblich finden konnte, so lässt sich antworten: Jedenfalls klang eine von menschlichen Stimmen ausgeführte Folge von Quinten, Quarten und Oktaven gewiss lieblicher als durch die schreienden Orgeln der damaligen Zeit. Ferner kannte man damals die Terzen noch nicht als Konsonanzen, und sie klangen beim Ansingen der Prime, Quint und Oktav sicher im Ohre des Hörers nicht mit, wodurch unserm in dieser Weise feiner gebildeten Ohre die unmittelbare Folge paralleler Dreiklänge unerträglich wird.

Hucbald war aber auch theoretisch zu solcher Harmoniefolge berechtigt, da Oktav, Quint und Quart nach damaliger Annahme als die einzig reinen Intervalle galten, und in Folge dessen nach dem daraus — irrtümlich abgeleiteten Schlusse — auch den reinsten Zusammenklang bilden mussten.

ad 2. Betrachten wir nun noch die zweite Vortragsweise polyphoner Gesänge, welche Hucbald mit dem Namen Organum oder Diaphonie bezeichnet. Hier ist durch die von Hucbald für die Organalstimme gegebene Regel, wodurch diese in eine von der Prinzipalstimme ganz abweichende Führung geleitet wird, der Gedanke an eine Antiphonie vollständig ausgeschlossen. Die Antiphonie setzt voraus, dass der Wechselchor dieselbe Melodie in der Quint oder Oktav wiederholt, welche die Prinzipalstimme vorgesungen hat und darin stimmt auch Dr. Oskar Paul überein, da er selbst den Ausdruck „in unum canere“ mit — auf einerlei Art singen — wiedergiebt, um seine Hypothese von der Antiphonie zu retten. Eine derartige Antiphonie, in welcher der zweite Chor die von Hucbald gegebenen Regeln des Organums für Gestaltung seiner Melodie hätte beobachten sollen, wäre gar nicht ausführbar gewesen, ohne genaue Beobachtung der Oberstimme, um so weniger, als der zweite Chor in der Psalmodie einen ganz anderen Text vorzutragen hat. Da diese Regeln sich hauptsächlich auf die Vermeidung des Tritonus beziehen, so haben sie bei sich folgenden Stimmen gar keinen Werth und können nur in Betracht kommen, wenn die Stimmen sich Ton für Ton folgen.

Es finden sich aber auch positive Beweise, dass der Auctor im Organum nur den Zusammenklang kennt. Am Beginn des 13. Kapitels p. 165 macht er schon aufmerksam, dass er jetzt von dem Zusammenklang zweier einander folgender Töne sprechen werde. Er erklärt dann den Begriff der Diaphonie, und sagt: Diaphonie heißt (diese Gesangsweise), weil sie nicht aus einem eintönigen Gesange besteht, sondern aus einem angenehm zusammenstimmenden zweitönigen (dissono).

Zum ersten Beispiele bemerkt er dann ausdrücklich, dass es zusammen (in unum) gesungen werden müsse, so dass ein Ton auf den anderen treffe (vox voci respondeat). Noch deutlicher spricht er sich aus p. 171, wo er zum ersten Beispiele bemerkt: „Wir wählen das schon oben angeführte Beispiel, welches in D beginnt und schließt, wo zugleich mit der Hauptstimme die Organalstimme einherschreitet.“ (simul cum voce principali organalis vox consequatur.)

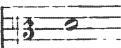
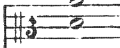
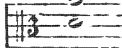


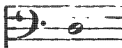
Dass schon zu der Zeit, als der Traktat noch als Lehrbuch gebraucht wurde diese Ansicht herrschte, beweiset die Marginalbemerkung zu dem Codex 14,649 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek, zum 13. Kapitel ad vocem: „Nunc“. Weil oben nur ein Sänger, nachdem er einen Gesang geendet hatte, einen anderen sang, nun aber zwei zugleich einen und denselben Gesang vortragen, und das ist das Eigenthümliche der Symphonie, wenn 2 oder 3 oder 5 oder 8 singen. Im 16. Hauptstück bezieht sich Hucbald auf die im 14. und 15. Kapitel angeführten Beispiele und sagt ausdrücklich, dass sie zusammen gesungen werden.

24. (Zu Seite 12.) Die hier von Hucbald angeführten Zusammenstellungen von Symphonieen sind zum Theil unvollständig, zum Theil unrichtig notirt. Auch die verglichenen Codizes geben nur hie und da eine Berichtigung. Sie lassen sich aber nach dem von Hucbald in den Beschreibungen derselben eingehaltenem System leicht vervollständigen und berichtigen.

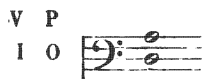
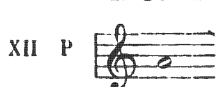
Er führt zweierlei zusammengesetzte Symphonieen auf, die in der Quint und die in der Quart, beide richten sich nach ein und demselben System.

Es handelt sich nämlich um die Verdoppelung des Organums oder der Prinzipalstimmen und ihrer gegenseitigen Stellungen zu einander, woraus sich sechs Combinationen ergeben, welche wir in nachfolgendem Schema zusammenstellen, indem wir mit P die Prinzipalstimme, mit O das Organum und mit römischen Ziffern die Intervalle bezeichnen.

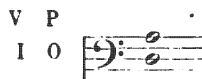
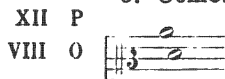
I. Symphonieen in der Quint.

1. Comb.		2. Comb.		3. Comb.	
XII P	VIII O	XII P	VIII O	XII P	VIII O
					
V P	I O	V P	I O		
					

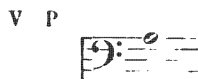
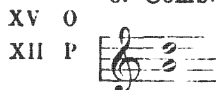
4. Comb.



5. Comb.

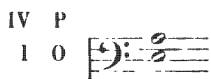
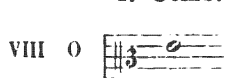


6. Comb.

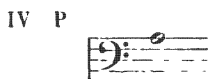
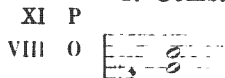


II. Symphonieen in der Quart.

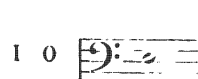
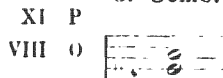
1. Comb.



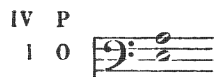
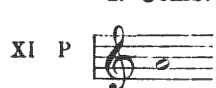
2. Comb.



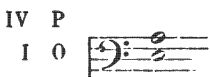
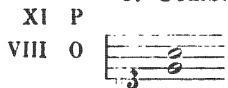
3. Comb.



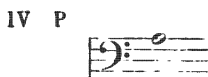
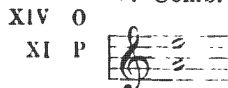
4. Comb.



5. Comb.



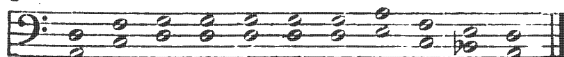
6. Comb.



Nach diesem Systeme sind die Symphonieen in Noten gesetzt.

25. (Zu Seite 182 und 187.) Hier erscheint auf einmal das Organum in der Oberstimme, wenn man analog mit den früheren Beispielen die in a stehende Stimme für die Prinzipalstimme annimmt. Das ist aber nur scheinbar und die am Rande von Gerbert nach Codex Mon. 14,272 angegebenen Tonverhältnisse geben den Schlüssel zur richtigen Uebersetzung dieser Diaphonie. Hucbald hatte unter seine Notenzeichen, mit denen hier die Zwischenräume bezeichnet sind, keines für b-molle. Diese Zeichen heißen nun allerdings A H C D E F G a, aber die angegebenen Tonverhältnisse verlangen einen Halbton von der ersten zur zweiten Stufe, d. i. von A zu H, also A B und von der 5. zur 6. E F.

Es ist also zu lesen A^t B^t C^t D^t E^t F^t G^t a und das Beispiel musste so geschrieben werden:



Allerdings entsteht auf der Silbe li- ein Triton, der wohl in der Transposition durch b gehoben werden könnte. In der Originalposition musste Es eingeführt werden, was nicht gewöhnlich war, deswegen begnügte sich Hucbald, durch Angabe des Tonverhältnisses A B, die Tonart richtig gestellt zu haben.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Der Bericht über die Sitzung am 15. April wird nebst Rechnungslegung erst im Oktober mit der Rechnungslegung über die Monatshefte gedruckt werden, doch seien hier schon einige der am meisten interessirenden Beschlüsse und Nachweise veröffentlicht. Als nächste Publikation sind die musikalischen Spicilegien aus dem Mittelalter von P. Anselm Schubiger und darauf Hugo von Reutlingen's *Flores musicae* (1488) herausgegeben von Raymund Schlecht bestimmt worden. Die Einnahme aus den Einzahlungen betrug im Jahre 1874: 977 Thlr., Ausgabe 534 Thlr., Guthaben 237 Thlr. Der Besitz an Werthpapieren beläuft sich zur Zeit auf 1000 Thlr.

* Der Wunsch die „*Syntagma musicum*“ von Michael Praetorius (1615–1619, 3 Bde.) zu besitzen wird der Redaktion gegenüber so oft geäußert und kann demselben nie entsprochen werden, da nur sehr wenig Exemplare im Privatbesitz sich befinden und seit vielen Jahren keins im Antiquariathandel aufgetaucht ist, dass es wohl der Erwägung bedürfte, ob wir dieses so wichtige Werk durch einen Neudruck in den Publikationen veröffentlichen? Die *Syntagma* umfasst aber 1. Bd. 459 Seiten, 2. Bd. 382 Seiten und 3. Bd. 260 Seiten. Der 1. handelt von der Geschichte der Musik, besonders der Kirchenmusik in lateinischer Sprache, der 2. enthält eine Beschreibung aller alten und neuen Instrumente, Dispositionen von Orgeln und 120 Abbildungen von Instrumenten und der 3. die Beschreibung aller damals gebräuchlichen musikalischen Formen, Theoretisches, musikalische Terminologie und über die Kunst zu singen. Die beiden letzten Bände sind in einem Gemisch von deutsch und lateinisch geschrieben. Bei dem großen Umfange des Werkes wäre eine der wichtigsten Fragen: Ist die Veröffentlichung des ganzen Werkes geboten, oder ist der 1. Band bereits in neueren Geschichtswerken so weit benützt, dass ein Neudruck desselben nichts Unbekanntes bieten würde? Der 2. Bd. ist zwar vielfach in neueren Werken ausgezogen, doch nie in einer nur annähernden Vollständigkeit, so dass ein Neudruck wohl etwas Wünschenswerthes wäre. Am wichtigsten ist der 3. Bd. Doch noch eine Frage tritt hier an uns heran. Praetorius ist so weit-schweifig und umständlich, dass selbst hier eine Reduction fast geboten erscheint. Es wäre wohl der Wichtigkeit der Aufgabe angemessen, wenn dieser Vorschlag von den verschiedensten Seiten aus öffentlich in Erwägung gezogen würde und eine Einigung die Lösung der Frage näher brächte.

* Als Mitglieder sind eingetreten die Herren Michael Hermesdorff, Dom-Musikdirektor und Organist in Trier und Arnold Kuczyński (Firma F. Butsch Sohn, Antiquariat) in Augsburg.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter
Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monat-
lich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Inser-
tionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

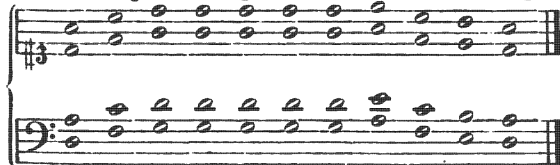
Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Traut-
wein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt
jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Bemerkungen zu Hucbald's Musica Enchiriadis.

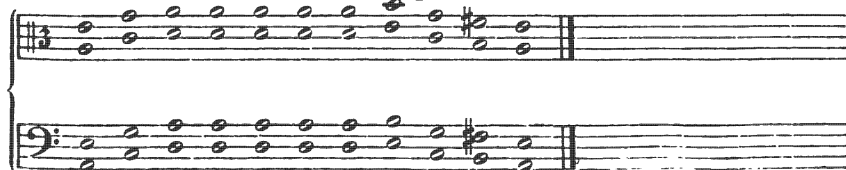
(Schluss.)

26. (Zu Seite 182.) Die Richtigstellung dieses Beispiels ist etwas schwieriger. Gerbert bezeichnet hier gleichlautend mit Cod. Mon. 18,914 — der oben erwähnte Cod. enthält hier außer den Notenzeichen keine Angabe — das Tonverhältniss so: T T S T T T S T T T S T T T S T, also 16 Tonabstände für 16 Töne. Das ist nicht möglich; es ist also ein Ton wegzulassen und zwar der erste und zu lesen: T S T T T, wodurch wir die richtige Tonart des uns schon bekannten Verses „Tu patris etc.“ aus dem Te Deum erhalten, nämlich Γ A B C D. Reduzieren wir dieses in die natürliche Singweise, so erhalten wir D E F G a, oder weil früher die Prinzipalstimme in a stand: a h c d e; zu D E F G a, resp. d e f g aa heisst dann die Organalstimme a h c d e.



Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

Nehmen wir aber diese als Prinzipalstimme, so heisst die Organal-
stimme E Fis G a h, und die Diaphonie:



Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

Dieses fis ist nur in Folge der Transposition entstanden, weil wir für die Prinzipalstimmen die ursprüngliche Tonhöhe a wählten. Es führt aber die bei Gerbert und im MS. 18,914 verzeichnete Tonfolge selbst für das in der Höhe verdoppelte Organum auf dieses fis, während die Tonfolge der tieferen Lage uns auf die richtige Tonart führt; nämlich:

T S T T T S T								T T S T T T S T							
Γ	A	B	C	D	E	F	g	a	h	c	d	e	fis	g	aa
P ₁				O ₁				P ₂				O ₂			
D E F G a h c d								Transposition in die natürliche Singweise.							
A H C D E Fis g a								Transposition der ursprünglichen Tonhöhe							
								P.							

der Prinzipalstimme nach A, welche ihre richtige Fortsetzung in dem zweiten höheren Theile der Tonfolge findet.

27. (Zu Seite 183.) Dieses Beispiel hat in den MSS. die meisten Varianten, es lassen sich diese jedoch auf zwei reduzieren, welche auch wieder ihren Ursprung aus einer Quelle deutlich erkennen lassen; es sind folgende:

Sit glo-ri-a Do-mi-ni in sæ-cu-la læ-ta-bi-tur dominus in o-peribus suis

Sit glo-ri-a do-mi-ni in sæ-cu-la læ-ta-bi-tur dominus in operibus suis

Die erste Gesangsweise hat Gerbert aufgenommen, sie findet sich im Cod. Mon. 14,372 und 18,914, hier mit einer kleinen Abweichung in der Unterlage des Textes, nämlich: c h h h d c c; auch Cod. 14,649

Sit gloria do-mini

führt sie neben der zweiten an, unter der Aufschrift „aliter“, notirt sie aber in h a h h d u. s. w., am Schlusse setzt er über die Silbe bus G statt a. Die zweite Gesangsweise findet sich in den übrigen Codices. Der Codex 14,649 setzt auch die Tonverhältnisse bei, aber unrichtig und weicht auch in der Melodie etwas ab. Ueber der Silbe ni in „domini“ geht er nur bis d und am Schlusse hat er h h h c ac G
op-e-ri-bus su-is

Wie man sieht weichen beide Melodien im Anfange ab, aber nur in so ferne, als die eine in c, die andere in G beginnt; darnach richtet sich auch ihr Schluss, indem die erste in c, die andere in G schließt.

Die Melodie ist wahrscheinlich eine jetzt nicht mehr gebräuchliche Psalmmelodie des achten Tones.

28. (Zu Seite 191.) In Angabe dieser Reihen scheiden sich die Codizes in zwei Gruppen, die erste, zu welcher Cod. 18,914 und 14,372 gehören, schreiben sie so:

Tetrachorde:

G
F F
E E E
D D D D
G G G G
F F F
E E
D

Pentachorde:

D
G G
F F F
E E E E
D D D D D
G G G G
F F F
E E
D

die zweite, zu welcher die Codizes 14,272, 14,649 und 6409 zählen, führen sie so an:

Tetrachorde:

G
F F
E E E
D D D D
C C C C
H H H
A A
Γ

Pentachorde:

a
G G
F F F
E E E E
D D D D D
C C C C
H H H
A A
Γ

Da in der unmittelbar folgenden Erklärung die Tonverhältnisse der Reihen genau angegeben werden, so lässt sich das Wahre aus dieser Verschiedenheit leicht herausfinden.

In der Gruppe II schreiten die Töne der Reihenfolge nach richtig fort Γ A H C D, A H C D E u. s. w., aber ihre Tonfolge entspricht nicht der gegebenen Erklärung, außer man würde statt H das B-molle setzen, wodurch sie als Transpositionen der ursprünglichen und richtigen Pentachorde erschienen.

In der ersten Gruppe setzen sich die Pentachorde nicht nach der Ordnung der Töne fort; es heißt dort: D E F G D, E F G D E u. s. w., statt D E F G a, E F G a h; es wiederholt sich hier statt a h c d stets dasselbe Tetrachord D E F G; während es in der Erklärung ausdrücklich heißt, es wird den Tetrachorden noch ein Ton zugesetzt, also dem Tetrachord D E F G noch der Ton a. Die in dieser Gruppe

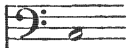
aufgestellten Tonfolgen entsprechen aber doch der Erklärung, wenn man zwischen G und dem folgenden D den Abstand eines ganzen Tones annimmt.

Um aber auch der äußeren Form gerecht zu werden, habe ich statt des wiederholten Tetrachordes D E F G das höhere unmittelbar folgende a h c d gesetzt.

Gerbert folgt in seiner Angabe dem Codex 14,372, hat aber die Tetrachorde ganz in Unordnung gebracht, indem er das dritte und vierte trennte und nur Terzen anführt, statt zu schreiben: F G a h.

29. (Zu Seite 22.) Hucbald stellt hier eine wahrscheinlich aus Boetius (de Musica lib. II c. 19) genommene Figur über das Spiel der ganzen Zahlen gegenüber den zu ihnen gehörigen Bruchtheilen auf, und leitet daraus die bekannten multiplen Tonverhältnisse ab. Man sieht daraus, dass auch ihm der wahre vollständige Ausbau dieser Figur nicht klar wurde. Es ist dieselbe nichts anders als das sogenannte Lambdoma der alten Pythagoräer, welches erst durch Albert von Thimus in seinem bewunderungswerthen Werke „Die harmonikale Symbolik des Alterthums, Cöln, Du Mont-Schauberg'sche Buchhandlung 1868 4^o seine vollständige Entwicklung und Deutung gefunden hat. Ich kann mich nicht enthalten, wenigstens das Grundscheina hier anzuführen.

Damit die höheren Zahlverhältnisse nach oben, die tieferen nach unten zu stehen kommen, legen wir diese Figur auf die Seite und schreiben die Zahlen wie Hucbald an die Schenkel des Winkels einander gegenüber. In die Mitte setzen wir die den äußeren Zahlen entsprechenden Einheiten in Bruchform. Um die musikalischen Werthe zu

bezeichnen, nehmen wir 1) das große C  und bezeichnen die höheren Ordnungen mit $c \ \bar{c} \ \bar{\bar{c}}$, die tieferen mit $\underline{C} \ \underline{\underline{C}} \ \underline{\underline{\underline{C}}}$ u. s. w. Die Figur erhält dadurch nachstehende Gestalt. (Siehe Figur 34.)

Um diese Figur zu vervollständigen, setzen wir nun auch noch die Zwischenrationen ein, nämlich zwischen $\frac{3}{2}$ und $\frac{1}{2}$ das $\frac{4}{3}$ und zwischen $\frac{4}{3}$ und $\frac{1}{3}$ noch $\frac{5}{4}$ u. s. w., so erhalten wir folgendes Schema. (Siehe Fig. 35.)

Betrachten wir nun die Bedeutung dieser Figur in musikalischer Beziehung so finden wir:

1. Von den beiden Schenkeln bildet der obere den C-dur-Akkord $c \ \bar{c} \ \bar{\bar{c}}$ $\bar{g} \ \bar{c} \ \bar{\bar{e}} \ \bar{g}$, der untere den F-moll-Akkord $\underline{F} \ \underline{As} \ \underline{C} \ \underline{F} \ \underline{C}$.

2. Von $\frac{1}{2}C$ vertikal nach $\frac{2}{3}c$ und dann schräg fort, finden wir den um eine Oktav vertieften C-dur-Akkord; so wie entgegengesetzt von $\frac{1}{2}c$ den um eine Oktav erhöhten F-moll-Akkord.

3. Von $\frac{1}{2}e$ abwärts über $\frac{1}{3}c$ finden wir den zu C-dur verwandten A-moll-Akkord, so wie von $\frac{1}{2}As$ aufwärts den As-dur-Akkord.

4. $\frac{1}{2}g$ abwärts bis $\frac{1}{3}c$ liefert uns den c-moll-Akkord, während $\frac{1}{2}F$ aufwärts den F-dur-Akkord giebt. Diese Figur schließt also folgende Akkordverwandtschaften ein

C-dur.	c-moll.
A-moll.	As-dur.
F-dur.	F-moll.

Würden wir diese Figur noch weiter fortsetzen, wie Thimus es gethan, so würden sich alle möglichen Verwandtschaften zu dem Zeugerton c ergeben. Es zeigen sich in den neuen Reihen auch die dissonirenden diatonischen Intervalle, dann die chromatisch alterirten Zwischenstufen, endlich die commatischen Verschiedenheiten und Abstufungen der Intervalle. Auch die Bedeutsamkeit der einzelnen Töne in Beziehung zum Zeugerton giebt sich durch das öftere Auftreten und die nahe Gruppierung um den Zeugerton zu erkennen. Thimus sagt: Wie Agnaten und Agnatinen umstehen sie den Thron ihrer tonisch-dominantischen Allmutter und Fürstin um so näher und öfter, je unmittelbarer Abstammung sie sich rühmen dürfen.“

Schon aus diesem Wenigen ersieht man, wie tief Pythagoras die harmonikalen Verhältnisse durchschaute, von dem die alte Musikgeschichte nichts zu rühmen weiß, als dass er aus dem Klange der Schmiedehammer die Intervalle der Oktav, Quart und Quint gefunden habe.

30. (Zu Seite 23.) Wie sich die Alten in allen Fächern durch staunenswerthe Gründlichkeit auszeichneten, so finden wir auch in ihrer Benennung der Zahlverhältnisse, somit auch der Bruchzahlen einen tiefen Einblick in das Wesen derselben. Wir müssen daher diese Bezeichnungen uns etwas klarer machen. Die Alten nehmen fünf Hauptverhältnisse an für die Vergleichung größerer Zahlen mit kleineren, d. i. für steigende Verhältnisse, aus denen sich fünf entgegengesetzte für Vergleichung kleinerer Zahlen mit größeren, d. i. für fallende Verhältnisse sich ergeben.

Diese zweimal fünf Verhältnisse sind:

I. Die größere Zahl enthält die kleinere ohne Rest einmal oder öfter. Bezeichnen wir die größere Zahl mit M, die kleinere mit n, so bekommen wir den algebraischen Ausdruck $M = nm$, also ein Verhältniss mit dem Exponenten n. Setzt man für m und n Zahlen der Ordnung nach, so erhält man für

$$m=1 \text{ und } n=2,3 \text{ etc. } 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad \dots n \quad \dots \infty$$

$$m=2 \quad - \quad n=2,3 \text{ etc. } 4 \quad 6 \quad 8 \quad 10 \quad 12 \quad n \quad 2 \quad \dots \infty \text{ u. s. w.}$$

Die Multipla heißen: das Doppelte duplum, das Dreifache triplum, das Vierfache quadruplum, das Fünffache quintuplum etc.

Wurde die kleinere Zahl durch die größere gemessen, so entstand natürlich das umgekehrte Verhältniss. War die größere Zahl das triplum der kleineren, so ist die kleinere Zahl das Drittel der größeren. Dieses umgekehrte Verhältniss wurde mit Vorsetzung der Präposition sub bezeichnet; also subtriplum.

Der allgemeine Ausdruck hierfür ist unter Beibehaltung der obigen Buchstaben $m = \frac{M}{n}$ wo M immer = 1 ist, also $m = \frac{1}{n}$, d. i. $\frac{1}{2} \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{1}{6}$

$\frac{1}{2} \dots \frac{1}{n} \dots \frac{1}{\infty}$ Die einzelnen Brüche heißen $\frac{1}{2}$ subduplum, $\frac{1}{3}$ subtripulum, $\frac{1}{4}$ subquadruplum, $\frac{1}{5}$ subquintuplum u. s. w.

Hierin sind, wie wir sehen, die Stammbrüche und alle Verhältnisse mit dem Exponenten von der Form $\frac{1}{n}$ enthalten, wie 9:3. 4536:216.

II. Die größere Zahl enthält die kleinere einmal und einen Theil derselben. In algebraischer Form $M = 1 + \frac{1}{m}$. Dieses Verhältniss heisst superparticularis. Setzen wir für m der Ordnung nach die Werthe 2, 3, 4 . . so erhalten wir die Reihe: $1\frac{1}{2} \cdot 1\frac{1}{3} \cdot 1\frac{1}{4} \cdot 1\frac{1}{5} \dots 1\frac{1}{\infty}$, also gemischte Brüche mit Stammbrüchen, oder Verhältnisse mit dem Exponenten $(1 + \frac{1}{m})$ z. B. 5:6, 4395:5274 u. s. w. Diese Brüche führten folgende Benennungen: $1\frac{1}{2}$ oder 2:3 heisst sesquialter, $1\frac{1}{3}$ oder 3:4 sesquitercius, $1\frac{1}{4}$ oder 4:5 sesquiquartus, $1\frac{1}{5}$ oder 5:6 sesquiquintus u. s. w.

Kehren wir auch hier das Verhältniss um, so erhalten wir dafür die Formel $\frac{1}{1 + \frac{1}{m}} = \frac{m}{m+1}$, dieses Verhältniss heisst das subsuperparticularis. Es entsteht daraus folgende Reihe: $\frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7} \dots$ Die einzelnen Glieder heißen subsesquialter $\frac{2}{3}$, eigentlich $\frac{1}{\frac{3}{2}}$ subsesquitercius $\frac{3}{4} = \frac{1}{\frac{4}{3}}$ subsesquiquartus $\frac{4}{5} = \frac{1}{\frac{5}{4}}$ u. s. w. Sie repräsentiren die Zweigbrüche deren Zähler um 1 kleiner ist als der Nenner und Verhältnisse, welche diese Brüche als Exponenten haben. Z. B. 26:25, 3256:2650, 6:5, 5274:4395.

III. Die größere Zahl enthält die kleinere einmal und mehrere Theile derselben. Dieses Verhältniss heisst superpartiens und wird algebraisch ausgedrückt: $M = 1 + \frac{t}{m}$, wo t die Anzahl der Theile bezeichnet und jedenfalls kleiner ist als m. Daraus ergeben sich für die verschiedenen Werthe von m und t die Reihen:

t=2. $1\frac{2}{3} (1\frac{1}{2}) 1\frac{2}{4} (1\frac{1}{2}) 1\frac{2}{5} \dots$ superbipartiens.

t=3. $1\frac{3}{4} 1\frac{3}{5} (1\frac{3}{6}) 1\frac{3}{7} 1\frac{3}{8} \dots$ supertripartiens.

t=4. $1\frac{4}{5} (1\frac{4}{6}) 1\frac{4}{7} (1\frac{4}{8}) 1\frac{4}{9} \dots$ superquadrupartiens.

u. s. w.

Diese Art repräsentirt gemischte Brüche aus einem Ganzen und Zweigbrüchen, so wie jene Verhältnisse, welche solche Brüche zu Exponenten haben wie 9:13 . 7263:10,491 . u. a.

Kehren wir auch dieses Verhältniss um, so erhalten wir die Formel $\frac{1}{1 + \frac{t}{m}} = \frac{m}{m+t}$ welche die verkehrten Bruchverhältnisse giebt und im Allgemeinen subsuperpartiens heisst. Setzt man $m=3 \cdot 4 \cdot 5 \dots$ so ist für

t=2. $\frac{3}{5} (\frac{3}{6}) (\frac{3}{7}) (\frac{3}{8}) \frac{3}{9} \dots$ subsuperbipartiens.

$t=3.$ $\frac{4}{3}$ $(\frac{8}{3})$ $\frac{7}{10}$ $\frac{8}{11}$. . . subsupertripartiens.

$t=4.$ $\frac{5}{2}$ $(\frac{10}{2})$ $\frac{7}{11}$ $(\frac{14}{2})$ $\frac{9}{12}$. . . subsuperquadripartiens.

Diese Art erzeugt also Zweigbrüche, deren Nenner um t größer ist als der Zähler, und Verhältnisse mit solchen Exponenten. Z. B. 13:9, 10,491:7263.

IV. Die größere Zahl enthält die kleinere öfter und einen Theil derselben. Die algebraische Form ist $M = n + \frac{1}{m}$. Dieses Verhältniss heisst: multiplex superparticularis, ist also zusammengesetzt aus I u. II. Es ergibt folgende Reihen:

$m=2$

$n=2$ $2\frac{1}{2}$ $(\frac{5}{2})$ duplex sesquialter.
 $n=3$ $3\frac{1}{2}$ $(\frac{7}{2})$ triplex sesquialter.
 $n=4$ $4\frac{1}{2}$ $(\frac{9}{2})$ quadruplex sesquialter.
 u. s. w.

$m=3$

$n=2$ $2\frac{1}{3}$ $(\frac{7}{3})$ duplex sesquitercius.
 $n=3$ $3\frac{1}{3}$ $(\frac{10}{3})$ triplex sesquitercius.
 $n=4$ $4\frac{1}{3}$ $(\frac{13}{3})$ quadruplex sesquitercius.

$m=4$

$n=2$ $2\frac{1}{4}$ $(\frac{9}{4})$ duplex sesquiquartus.
 $n=3$ $3\frac{1}{4}$ $(\frac{13}{4})$ triplex sesquiquartus.
 $n=4$ $4\frac{1}{4}$ $(\frac{17}{4})$ quadruplex sesquiquartus.

Daraus ergeben sich gemischte Brüche aus mehreren Ganzen und einem Stammbruch bestehend, dessen Zähler 1 und dessen Nenner die Gröfse von M ist, und steigende Verhältnisse deren Exponenten solche Brüche sind, z. B. 5:21, 3455:14,511.

Kehren wir dieses Verhältniss um, so erhalten wir die Form $\frac{1}{n + \frac{1}{m}} = \frac{m}{nm + 1}$. Es heisst multiplex subsuperparticularis und liefert wieder die umgekehrten Bruchrationen und Verhältnisse, nämlich:

für $m=2$

$n=2$ $\frac{2}{3}$ eigentlich $\frac{1}{2\frac{1}{2}}$ subduplex sesquialter.
 $n=3$ $\frac{2}{7}$ „ $\frac{1}{3\frac{1}{2}}$ subtriplex sesquialter.
 $n=4$ $\frac{2}{9}$ „ $\frac{1}{4\frac{1}{2}}$ subquadruplex sesquialter.

für $m=3$

$n=2$ $\frac{3}{7}$ subduplus sesquitercius.
 $n=3$ $\frac{3}{10}$ subtripplus sesquitercius.
 $n=4$ $\frac{3}{13}$ subquadruplex sesquitercius.

Es entstehen hierdurch Zweigbrüche, deren Zähler die Zahl m und deren Nenner um 1 größer ist als das Produkt aus m und n , und fallende Verhältnisse mit solchen Exponenten, wie 21:5, 14,511:3455.

V. Die grössere Zahl enthält die kleinere mehrmal und mehrere Theile derselben in sich. Ihre algebraische Formel ist $M = n + \frac{t}{m}$ und heisst multiplex superpartiens, ist also zusammengesetzt aus I u. III. Daraus ergeben sich folgende einzelne Reihen nach Maßgabe der drei Gröfsen t , m und n .

- 1) für $t=2$
- | | | | |
|--------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| | $m=3$ | $m=5$ | $m=7$ |
| $n=2.$ | $2\frac{2}{3} = \frac{8}{3}$ | $2\frac{2}{5} = \frac{12}{5}$ | $2\frac{2}{7} = \frac{14}{7}$ |
| | duplus superbipartiens. | | |
| $n=3.$ | $3\frac{2}{3} = \frac{10}{3}$ | $3\frac{2}{5} = \frac{16}{5}$ | $3\frac{2}{7} = \frac{22}{7}$ |
| | triplus superbipartiens. | | |
| $n=4.$ | $4\frac{2}{3} = \frac{14}{3}$ | $4\frac{2}{5} = \frac{22}{5}$ | $4\frac{2}{7} = \frac{28}{7}$ |
| | quadruplus supertripartiens. | | |
- 2) für $t=3$
- | | | | |
|--------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| | $m=4$ | $m=5$ | $m=7$ |
| $n=2.$ | $2\frac{3}{4} = \frac{11}{4}$ | $2\frac{3}{5} = \frac{13}{5}$ | $2\frac{3}{7} = \frac{17}{7}$ |
| | duplus supertripartiens. | | |
| $n=3.$ | $3\frac{3}{4} = \frac{15}{4}$ | $3\frac{3}{5} = \frac{18}{5}$ | $3\frac{3}{7} = \frac{24}{7}$ |
| | triplus supertripartiens. | | |
| $n=4.$ | $4\frac{3}{4} = \frac{19}{4}$ | $4\frac{3}{5} = \frac{23}{5}$ | $4\frac{3}{7} = \frac{31}{7}$ |
| | quadruplus supertripartiens. | | |

So liefsen sich die Rationen ins Unendliche fortsetzen. Man sieht, dass hierdurch Brüche entstehen aus mehreren Ganzen und Zweigbrüchen. Die Ganzen n bestimmen die Multipla, t , d. i. der Zähler die Theile, m aber bleibt bei Bestimmung der Benennung ohne Einfluss. So heissen z. B. $6\frac{2}{3}$ sextuplum superseptipartiens u. s. w. Hierher gehören also auch die steigenden Verhältnisse von solchen Exponenten z. B. 17:55, 5865:18975.

Kehrt man auch dieses Verhältniss um, so erhält man die Formel $\frac{1}{n + \frac{t}{m}} = \frac{m}{nm + t}$ und dieses Verhältniss heisst: submultiplex superpartiens.

Nach Maßgabe der verschiedenen Werthe von n , m und t .

- 1) für $t=2$.
- | | | | |
|--------|---|---|---|
| | $m=3.$ | $m=5.$ | $m=7.$ |
| $n=2.$ | $\frac{3}{8}$ eigentlich $\frac{1}{2\frac{2}{3}}$ | $\frac{5}{12} = \frac{1}{2\frac{2}{5}}$ | $\frac{7}{14} = \frac{1}{2\frac{2}{7}}$ |
| | Subduplus superbipartiens. | | |
| $n=3.$ | $\frac{3}{11} = \frac{1}{3\frac{2}{3}}$ | $\frac{5}{16} = \frac{1}{3\frac{2}{5}}$ | $\frac{7}{22} = \frac{1}{3\frac{2}{7}}$ |
| | Subtriplus superbipartiens. | | |
| | u. s. w. | | |
- 2) für $t=3$.
- | | | | |
|--------|---|---|---|
| | $m=4.$ | $m=5.$ | $m=7.$ |
| $n=2.$ | $\frac{4}{11} = \frac{1}{2\frac{3}{4}}$ | $\frac{5}{13} = \frac{1}{2\frac{3}{5}}$ | $\frac{7}{17} = \frac{1}{2\frac{3}{7}}$ |
| | Subduplus supertripartiens. | | |

$$n=3. \quad \frac{4}{1^{\frac{1}{3}}} = \frac{1}{3^{\frac{3}{4}}} \quad \frac{5}{1^{\frac{1}{8}}} = \frac{1}{3^{\frac{3}{5}}} \quad \frac{7}{2^{\frac{1}{4}}} = \frac{1}{3^{\frac{3}{7}}}$$

Subtriplus supertripartiens.

In Bildung der Benennung giebt wieder n das Multiplum und t die Theile. Es gehören hierher fallende Verhältnisse mit Exponenten dieser Bruchform, z. B. 52 : 9, 25532 : 4419.

Damit sind alle möglichen Verhältnisse abgeschlossen und gewiss kann keine einfachere, tiefsinnigere Eintheilung gedacht werden.

Wir haben nun die Anwendung dieser Lehre von den Verhältnissen auf die Musik zu betrachten. Die Alten ließen nach Boetius von diesen Verhältnissen nur das Multiplex und Superparticulare gelten, nämlich das erste von 1—4 und zwar 1 als Grundton, $\frac{1}{2}$ als Oktav, $\frac{1}{3}$ als Oktav mit der Quint (duodecime), $\frac{1}{4}$ als Doppeloktav. Von dem Superparticulare nahmen sie $\frac{2}{3}$ sesquialter als Quint, $\frac{3}{4}$ sesquiterz als Quart und $\frac{4}{5}$ sesquioctav als ganzen Ton. Daraus bildeten sie die übrigen Intervalle, nämlich aus 2 ganzen Tönen $\frac{8}{5} \times \frac{8}{5} = \frac{64}{25}$ ihre große Terz. Durch Wegnahme der großen Terz von der Quart $\frac{3}{4} \times \frac{8}{5} = \frac{24}{25}$ ihren Halbton. Durch Verbindung des Ganztones mit dem Halbton $\frac{8}{5} \times \frac{24}{25} = \frac{192}{125}$ entstand ihre kleine Terz $\frac{8}{15}$; durch Verbindung der Quint mit dem Halbton $\frac{2}{3} \times \frac{24}{25} = \frac{16}{25}$ die kleine und mit dem Ganzton $\frac{2}{3} \times \frac{8}{5} = \frac{16}{15}$ die große Sext. Die große Sept durch Wegnahme des Halbtones vom duplum $\frac{1}{2} \times \frac{192}{125} = \frac{96}{125}$.

Es ist auffallend wie von diesem Standpunkte aus ihnen die wahren Verhältnisse des Halbtones $\frac{1}{2}$, des kleinen Ganztones $\frac{9}{8}$, der großen Terz $\frac{4}{3}$ nicht erschlossen wurden, da sie doch alle zu superparticularen Verhältnissen gehören. Hucbald giebt allerdings hierfür später seine Gründe an, und es wird sich dort Gelegenheit bieten dieselben zu prüfen.

31. (Zu Seite 28.) Hucbald behauptet hier, dass nur die ersten zwei superparticularen Zahlverhältnisse 2 : 3 und 3 : 4 zur Bildung von Konsonanzen zulässig seien, da nur sie commensurabel sind. Die Commensurabilität erklärt er so, dass jene Zahlverhältnisse commensurabel sind, welche sich durch ihre Differenz theilen lassen. So lässt sich 8 : 10 durch ihre Differenz 2 theilen, in 4 : 5. Dieses ist aber unsere große Terz. Zu dieser Art gehören auch die Zahlverhältnisse 30 : 32 = 15 : 16, unser Halbton, 18 : 20 = 9 : 10 unser kleiner Ganzton, 10 : 12 = 5 : 6 unsere kleine Terz und 160 : 152 = 80 : 81 das Komma. Nach der von Hucbald selbst angegebenen Regel können diese Zahlverhältnisse nicht von der Konsonanzbildung ausgeschlossen werden, weil sie mit ihrer Differenz getheilt werden können. Hucbald begnügt sich sogar mit der Differenz 1, indem er zeigt, dass das Ganztonverhältniss 8 : 9 ein messbares Verhältniss sei, weil beide durch ihre Differenz 1 theilbar sind; das sind aber auch 15 : 16, 9 : 10, 4 : 5, 5 : 6 und 80 : 81.

Dagegen scheinen unsere kleine und große Sext mit den Zahlverhältnissen 5 : 8 und 3 : 5 nicht commensurabel zu sein. Man versetze

34. (Zu Seite 38.) Hier ist als Erklärung zu bemerken: Die alten Theoretiker nach Boetius verstanden unter Proportio das Verhältniss zweier Zahlen zu einander, wie 6 : 8, 3 : 4. Die Glieder dieser Verhältnisse heissen sie Termini, oder Limites, Grenzen. Die Vergleichung zweier Verhältnisse aber nannten sie Proportionalitates.

Diese sind entweder discrete, z. B. 3 : 4 = 6 : 8 oder continuirliche 4 : 8 = 8 : 16, wenn nämlich das zweite Glied des ersten Verhältnisses und das erste des zweiten einander gleich sind. Diese schreibt man nur einmal, nämlich 4 : 8 : 16 und so entstehen Proportionen mit drei Gliedern. Da hier das mittlere Glied nur einmal steht und Grenze für das erste und zweite zugleich ist, so spricht hier Hucbald von einer Grenze.

35. (Zu Seite 39.) Ich gebe hier die algebraischen Formeln für die genannten Proportionen und Medietäten.

1. Arithmetisch a, discret, wenn das erste Glied a, das zweite b, und $b - a = d$ ist, so heisst die Proportion

$$a : a + d = b : b + d \text{ oder } 3 : 7 = 5 : 9.$$

b, continuirlich, $a : a + d = a + 2d$, nennen wir das erste Glied a, das zweite b, das dritte c, so erhalten wir die

$$\text{Mittlere } b = \frac{a+c}{2} \text{ z. B. } 5 : 8 : 11, b = \frac{5+11}{2} = \frac{16}{2} = 8.$$

2. Geometrische a, discret. Ist das erste Glied wieder a, das zweite

b, und $\frac{b}{a} = q$, so heisst die Proportion $a : aq = b : bq$, z. B. 3 : 15 = 9 : 45.

b, continuirlich, $a : aq : aq^2$, ist das erste Glied a, das zweite b, das dritte c, so ist das Mittlere $b = \sqrt{ab}$, z. B. 4 : 16 : 64, $16 = \sqrt{4 \cdot 64} = 16$.

3. Harmonische a, discret; bezeichnen wir die Glieder der Ordnung nach mit a, b, c, d, so ist $a : d = b - a : d - c$, z. B. 3 : 5 = 8 : 24.

b, continuirlich; heissen hier die Glieder der Ordnung nach a, b, c, so ist $a : c = b - a : c - b$ und das Mittlere

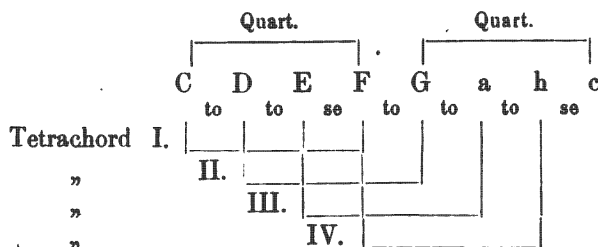
$$b = \frac{2ac}{a+c}, \text{ z. B. } 9 : 12 : 18, b = \frac{2 \cdot 9 \cdot 18}{9+18} = 12.$$

36. (Zu Seite 40.) In dieser Rechnung hat Hucbald sich geirrt. Der achte Theil von 324 ist nicht 40 sondern $40\frac{1}{2}$. Dadurch ist auch das Limma von 364 : 384 nicht richtig, denn $\frac{3}{2}\frac{2}{3}\frac{1}{2} = \frac{3}{2}\frac{1}{2}$ soll $\frac{3}{2}\frac{2}{3}\frac{1}{2}$ betragen wie zwischen 243 : 256 am Anfange. Nimmt man aber statt 40, $40\frac{1}{2}$, dann ist die Rechnung richtig; denn $324 + 40\frac{1}{2} = 364\frac{1}{2}$ und dieses verhält sich zu 383 wie 243 : 256, nämlich $364\frac{1}{2} : 384 = 729 : 768 = 243 : 256$. Hucbald hätte also statt mit 192 mit dem Doppelten 384 beginnen sollen, dann wäre der ganze Calcul richtig vor sich gegangen, nämlich so:

Differenzen: 48 54 26 64 72 81 39

Verhältnisszahlen: 384, 432, 486, 512, 576, 648, 729, 768.

37. (Zu Seite 43.) Die aus Codex 14,649 entnommene Figur stellt den Sinn der Lehre Hucbald's nicht klar genug vor Augen, deswegen gebe ich hier eine bessere:



38. (Zu Seite 49.) Bei den alten gräzisirenden Theoretikern bis zum 12. Jahrhundert herrscht in Aufzählung der Tropen große Verwirrung. Die Meisten setzen den Ton Hyperlydius auf h, Andere auf G, den Hypermixolydius auf a. Hucbald beginnt ihn mit a. Er hält daher die Hyperlydische mit der Aeolischen gleichbedeutend. Von den acht Tonarten führt er blos die tiefste und die höchste an, die dazwischenliegenden setzt er als selbstverständlich voraus, nämlich H Hypophrygisch, C Hypolydisch, D Dorisch, E Phrygisch, F Lydisch, G Mixolydisch. In dem Traktat „Alia musica“ Gerb. I 127, führt er auch die Tonart a-aa als Hypermixolydisch auf.

39. (Zu Seite 50.) Der Auctor sagt hier ausdrücklich, der dritte Ton der tiefen Töne (gravium), diese sind aber Γ A H C. Er sagt nicht des tiefen Tetrachords A B C D. Es ist also der dritte Ton der tiefen Töne (H) zu wählen, für diesen passt auch die vorgeschlagene Erhöhung des F zu Fis.

40. (Zu Seite 51.) Hier spricht Hucbald von ungleicher Theilung des Tones. Wohlbemerkt, er spricht nicht von dem gewöhnlichen Semitonium als Ueberschuss der Quart über zwei ganze Töne, welche er recht gut kennt und voraussetzt, wie es aus der Ausfüllung des Zwischenraumes von 12 zu 48 durch Ganz- und Halbtöne klar hervorgeht. Er spricht vielmehr von der Scheidung des Tones in einen chromatischen Halbton, indem er sagt, dass der so gewonnene Halbton jener sei, von dem er oben bei Behandlung des Tritons gesprochen, dass von a zu G ein Ganzton, von G zu Fis aber ein Halbton gesungen werden müsse. Diese Theilung des Tones hat er hier im Auge.

Er sagt nun, man setze zwei nacheinanderfolgende Töne, sie seien $\frac{3}{2} : \frac{4}{3}$ und nehme die Mittlere des höheren Tones, die man dem tieferen zufügt. Dieses Mittel kann das geometrische nicht sein, da dieses die Töne in zwei gleiche Theile scheidet, und in ganzen Zahlen nicht ausgedrückt werden kann, da die Formel $m = \sqrt{9 \cdot 8}$ eine irrationale Zahl ist. Es ist also das arithmetische Mittel gemeint 16 17 18. Der gesuchte Halbton ist also $\frac{17}{16}$ und dessen Apotome $\frac{17}{16}$, denn beide zusammen geben wieder den ganzen Ton: $\frac{17}{16} \times \frac{17}{16} = \frac{289}{256} = \frac{3}{2}$. Der Auctor hält diesen

Halbton für den chromatischen, welcher im Verhältniss von $\frac{111}{112} = \frac{1}{2}$ steht, was in Dezimalen 1,065 beträgt, $\frac{1}{2}$ sind aber 1,059, also ist der chromatische Halbton nur um 0,006 Einheiten gröfser, was durch das Gehör kaum wahrnehmbar ist.

Ueber Musikerportraits.

Das Interesse an Bildnissen berühmter Personen, hier Tonkünstler, hat gewiss seine große Berechtigung; und obgleich früher wie jetzt überall einzelne Sammler, nicht selten bloße Kunstliebhaber, mit großen Mühen und Kosten eine beträchtliche Anzahl derselben (meist Stahlstiche) zusammengebracht hatten, zerstreuten sich solche Schätze gewöhnlich nach deren Tode wieder in alle vier Winde. Ich meine nun, es könnte diesem Zweige der Kunstliteratur eine etwas größere Wichtigkeit beigelegt werden, als geschieht, nämlich indem man solche Sammlungen erstlich durch Ankauf von Seiten der Bibliotheken vor erneuter Verzettlung, damit aber auch in vielen Fällen vor Verlust schützte, dann vielleicht von manchen der interessanteren und wichtigeren Bildnisse neue Auflagen zu veranstalten suchte. Mancher verdiente und selbst durch seine Werke noch zu den Ohren der Gegenwart tönende Künstler würde dann auch noch im Bilde uns leibhaftig anzublicken vermögen. Ein ähnliches gesteigertes Interesse dürfte dann aber auch den in alten Concertsälen, Schlössern u. s. w. — wer weiß, wo! — vielleicht verschollener Weise aufbewahrten Oelgemälden u. dgl. zuzuwenden sein. Eine *Iconographia musica*, Bildersaal — oder wie man eine solche Beschreibung nennen könnte, am natürlichsten in Verbindung mit Tonkünstler-Lexikons — man sehe z. B. Gerber — wäre meines Erachtens auch als bloßes historisches Notizbuch keine unnütze Idee.

Dies als Einleitung zu der folgenden, mir wohl von persönlicher oder familiärer Seite zunächst in den Mund gelegten, jedoch, wie ich glaube, auch die Kunstwelt überhaupt berührenden Anfrage, die ich mir erlaube hier zu thun, obgleich möglicherweise in diesem besondern Falle dieselbe nicht zu wissenden Interessenten gelangen möchte. Nach Gerber befanden sich um 1770 folgende sechs Oelgemälde von der Hand des Portraitmalers May (wohl desselben, von dem wir ein vervielfältigtes schönes Jugendbild Goethe's vom Jahre 1799 besitzen) in dem Concertsaale der verstorbenen Herzogin von Württemberg im Lustschloss Fantaisie bei Bayreuth, nämlich die Bildnisse von Franz und Joseph Benda, C. H. Graun, Joh. Adolf Hasse, Joh. Joachim Quantz und dessen Schüler auf der Flöte Gg. Gotthelf Liebeskind. Der Letztere kam 1778 als Flötist der Anspachischen Kapelle hinzu. Niemand wird die berechnete Bedeutung dieser kleinen Tafelrunde, gebildet durch Namen wie Hasse, den Dresdener Ober-Kapellmeister und Gemahl der Faustina — den Wagner, oder besser Rossini seiner Zeit — ferner Graun den Ka-

pellmeister und andere Berliner Berühmtheiten, hinwegleugnen können; und doch ist mir, trotz eifriger Nachforschungen, von dem jetzigen Aufenthalte derselben nichts zur Kenntniss gekommen. In Fantaisie ist keine derartige Sammlung mehr vorhanden, nachdem 1820 der Vater des jetzigen Besitzers, des Herzogs Alexander von Württemberg, alles dortige Inventar, auch Kunstsachen, nach Grünhof in Kurland übersiedeln lassen. Ob nun letzterer Ort noch als Anknüpfungspunkt weiterer Nachfragen oder gar als Aufbewahrungs-Ort selbst jener Bilder zu gelten hat, ist mir nicht möglich zu sagen; ich möchte nur wenigstens hiermit auf die zur Zeit allein sich darstellende Fährte der Entdeckung, überhaupt aber auf diese offene Frage hingewiesen haben, bis vielleicht hier oder dort die Lösung sich findet. Nachträglich will ich noch hinzufügen, dass nach meiner Vermuthung die erstgenannten fünf Oelbilder bereits vor 1758, nämlich durch die damals gestorbene kunstliebende Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (bekanntlich Schwester Friedrichs des Großen), veranlasst sein werden und vielleicht schon eher deren Lieblingsitz Eremitage geschmückt haben; die Tochter eben dieser Wilhelmine war dann Elise Friederike Sophie, Gemahlin des durch Schiller und Schubart bekannter gewordenen Herzogs Carl von Württemberg, deren Schloss Fantaisie noch jetzt dem württembergischen Hause angehört. In dem s. g. Neuen Schlosse zu Bayreuth, wo man wohl die fragliche Sammlung vermuthet hat, findet man jedoch, wie ich zuverlässig erfahren, eine weit gröfsere und ganz andere Sammlung von offenbar lauter Angehörigen der früheren Glanzzeit des Bayreuther Theaters und Kapelle. Von den zwölf Künstlern und ebensoviel Künstlerinnen daselbst, in Pastell gemalt 1751, kann man noch einzelne Namen angeben, wie den Violinisten Kleinknecht (vielleicht den Concertmeister der Bayreuther Kapelle Joh. Wolffg.), ferner Merval, Zaghing, Leonhardi, während ein Flötenspieler sich nicht mehr entziffern lässt.

Eine zweite Sammlung von Bildnissen berühmter Tonkünstler (Zeichnungen, auch Silhouetten), welche diese Zeilen veranlasst hat, nämlich die des in Hamburg verstorbenen Emanuel Bach, enthielt auſser solchen von Buffardin (Flötist von Dresden), F. L. Dulon, Kirnberger, J. G. Graun dem Concertmeister, Zeichnungen in 4^o von Franck in Berlin, darstellend den Sänger P. Bedeschi (Paolino), I. G. Pisendel (den Dresdener Concertmeister) und J. J. Quantz. Diese Sammlung, von welcher hier nur Einige angeführt, wurde vielleicht mit dem Em. Basch'schen Nachlass von Pölchau erworben, wo aber befindet sie sich oder ihre Bestandtheile jetzt?*) Kunstsammler oder Vereine und Biblio-

*) Anmerk. der Redakt. Die Pölchau'sche Sammlung wurde von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen angekauft und der kgl. Bibliothek in Berlin überwiesen, sie bildete zugleich den ersten Bestand bei der Einrichtung der musikalischen Abtheilung genannter Bibliothek. Der Katalog über die Musiker-Portraits zählt gegen 783 Nr., davon ist manche Nr. getheilt in a, b, c, so dass gegen an 900 Portraits vorhanden sein können.

thehen in solchem Besitz werden hiermit freundlichst gebeten, unter ihren Schätzen nach genannten Namen auszusuchen und etwaige Resultate gefälligst bekanntgeben zu wollen. Dass ich ebenfalls schon vergeblich nach einem Portrait des Komponisten Johann Jeep (aus Dransfeld bei Göttingen gebürtig, um 1629 gräf. Hohenlohe-Weikersheimischer Kapellmeister), gestochen in 4^o von Ulrich in Braunfels (?) 1673, getrachtet habe und ein solches vielleicht umzutauschen gegen andere Seltenheiten sofort bereit sein würde, sei schliesslich hier noch angemerkt.

Göttingen.

A. Quantz.

W. Chappell, *The history of music (Art and science)*. Vol. I. From the earliest records to the fall of the Roman empire. London, Chappell & Comp. 1874. 8^o.*)

W. Chappell hat sich als Forscher auf dem Gebiete der Musikgeschichte durch Herausgabe einzelner englischer Volkslieder und besonders durch sein grösseres Werk über die Geschichte der älteren englischen Volksmusik (*Ballad literature and popular music of the olden time*) nicht geringe Verdienste erworben. Im vorigen Jahre gab er den ersten Band einer umfangreichen Geschichte der Musik heraus, der die Tonkunst des Alterthums bis zum Untergang des römischen Reiches behandelt. Eine Ergänzung hierzu soll ein zweiter, von Dr. Chr. Ginsburg bearbeiteter Band bilden, der die hebräische Musik zum Gegenstande hat. Chappell selbst beabsichtigt dann die Geschichte der mittelalterlichen Musik zu behandeln, während Dr. Rimbault die moderne Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung darstellen wird.

Wir haben somit ein Werk zu erwarten, dass durch selbstständige Forschung wie durch systematische Vollständigkeit den berühmten Werken von Hawkins (vollendet 1776**) und Burney (vollendet 1789) sich ebenbürtig anreihen wird.

Der vorliegende Band enthält zunächst eine ausführliche Einleitung, in welcher der Verfasser von seinen Forschungen spricht, die ihn schliesslich zu dem Entschluss geführt haben, seine eigenthümlichen Anschauungen über die Musik der Alten zu entwickeln und zu begründen. Indem er dann seinen principiellen Standpunkt darlegt, wendet er sich gegen Helmholtz, dessen berühmte „Lehre von den Tonempfindungen“ auch in England, besonders durch die Vorträge des Prof. Tyndall, zu einer Art von Autorität geworden ist.

Die Monatshefte stehen den Herrn Sammlern von Musikerportraits stets für Anfragen oder Mittheilungen über Portraits offen und wäre es besonders wünschenswerth bisher unbekannte Daten zu veröffentlichen.

*) Der Herr Verfasser hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung ein Exemplar zum Geschenk gemacht.

**) Wieder abgedruckt 1853 in 2 Bänden.

Dann folgt ein Glossar, in dem besonders die Definition der griechischen musikalischen Ausdrücke von Interesse ist.

Das Werk selbst giebt in 13 Kapiteln nicht eigentlich eine Geschichte der Musik, da die geschichtliche Entwicklung nur hier und da angedeutet wird, sondern eine übersichtliche Darstellung des Tonsystems, sowie der musikalischen Instrumente der Alten. Selbst von einem Fortschritt der griechischen Musik gegenüber der orientalischen ist kaum die Rede, da „das gesammte griechische System von den Aegyptern und den vorderasiatischen Völkern entlehnt ist.“ Der Verfasser zeigt genaue Bekanntschaft mit den Ergebnissen der modernen Aegyptologie und weist aus ägyptischen Bildern z. B. nach, dass die dreistimmige Harmonie den alten Aegyptern nicht fremd gewesen ist.

Vortrefflich sind viele Stellen aus griechischen und römischen Schriftstellern von dem philologisch gebildeten Verfasser erklärt und zum Theil übersetzt. Bei dem Studium der griechisch-römischen Schriftsteller, die über die Musik der Alten berichten, ist er zu dem Ergebniss gekommen, dass Boëtius, dessen fünf Bücher über die Musik so lange als Hauptquelle betrachtet worden, durchaus kein Vertrauen verdient. Boëtius ist ihm „der große Verwirrer der alten Musik“, der weder theoretische noch praktische Kenntnisse auf diesem Gebiete besaß und namentlich auch die griechische Tonleiter durchaus unrichtig auffasste. Seine Abhandlung ist daher die Hauptursache aller Missverständnisse und Irrthümer, die über die griechische Musik gang und gebe sind.

Zu besonderer Zierde reichen dem auch sonst reich ausgestatteten Bande zahlreiche, meist vortrefflich ausgeführte Holzschnitte, darunter nicht wenige, die hier zum ersten Male veröffentlicht werden. W. A — r.

Mittheilungen.

* Die Buchhandlung von Leo Liepmannssohn in Berlin beabsichtigt das unten verzeichnete Werk herauszugeben. Da nur eine kleine Auflage von demselben gemacht werden soll, so ist eine Vorherbestellung nothwendig, und werden unsere Fachgenossen ersucht, sich thätig dabei zu betheiligen, um einem nothwendigen Nachschlagewerk die Pfade zu ebnen. Der Titel lautet:

Bibliographie der gedruckten Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, nebst dem alphabetisch geordneten Verzeichniss der Autoren und ihrer Werke. Im Verein mit Franz Xaver Haberk, Domkapellmeister in Regensburg, Dr. A. Lagerberg, Vice-Bibliothekar in Upsala, Dr. Faust Pachler, Custos an der k. k. Hofbibliothek in Wien, C. F. Pohl, Archivar an der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner.

Prospekte sind durch alle Buch-, Kunst- und Musikhandlungen zu beziehen.

* Der Redakteur dieser Blätter sucht Volkslieder mit Melodien aller Nationen zum Kauf und bittet um gefällige Angebote.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter
Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monat-
lich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Inser-
tionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Traut-
wein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt
jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Ueber die auferkirchlichen Liedertexte des XVI. Jahrhunderts.*)

VON

Adolf Frölich,

Pfarrer zu Diessenhofen (Schweiz).

Höchwürdigster Herr Bischof!
Hochansehnliche Versammlung!

Man kann die Gegenwart nicht verstehen, wenn man die Vergangenheit ignoriert, und keine Wissenschaft gründlich sich aneignen, ohne die Geschichte derselben zu kennen; so verhält es sich auch in gleicher Weise mit der Kunst, mit der Musik. Wir können kein tiefes, inniges Verständniss derselben erlangen, wenn wir dieselbe nur von ihrem jetzigen Standpunkt aus betrachten, wenn wir nur die heutige Musik und nur die lebenden Meister kennen, sondern wir müssen rückwärts schauen in die Jahrhunderte vor uns, und indem wir sehen, wie sich die Kunst entfaltet und wie sie geworden, verstehen wir auch, was sie ist. Wo immer die Kunst entartet ist, da geschah es, weil man die Ueberlieferungen der Vorzeit vergessen, weil man das herrliche Angebinde der Erfahrungen, die jedes neue Geschlecht in reicherm Maße empfängt, übermüthig von sich geworfen hat; wo immer dagegen eine Reform einer Kunst angestrebt wird, da ist sie wieder nur möglich, wenn man den zerrissenen Faden der Ueberlieferung wieder zusammenknüpft.

*) Rede, gehalten in der 5. Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins am 4. August 1874 zu Regensburg. In der Versammlung selbst musste Mehreres abgekürzt werden, um die vorgeschriebene Zeit nicht zu überschreiten. Hier folgt der Vortrag in seiner ganzen Ausdehnung.

Mit der Rückkehr zu den alten Meistern hat darum auch die Reform der Kirchenmusik begonnen. Das Studium alter kirchlicher Werke hat aber bald auch die Beschäftigung mit der profanen Musik der Alten nahe gelegt, und wie auf kirchlichem Gebiete die Edition der „Musica divina“ von Proske und ähnlicher Sammlungen erfolgte, so grub man auch den verschütteten Schacht weltlicher Gesänge wieder aus, wovon die Herausgabe des Trésor musical von Maldeghem musique profane), die Editionen Commer's und die Auswahl englischer Madrigale von Jul. Jos. Maier u. s. f. Zeugniß geben. Darum wird denn auch gerade in diesen Tagen neben den kirchlichen Produktionen solche profane Musik uns dargeboten; ist es doch so lehrreich, beide mit einander zu vergleichen und die verschiedene Haltung und Färbung derselben kennen zu lernen.

Mit den Melodien selbst sind aber aufs Engste die Texte verbunden; sollen doch beide zusammen ein künstlerisches Ganzes bilden. Darum erachtete es unser verehrtester Herr Generalpräses nicht für unpassend, auch solche Texte selbst in einem kurzen Bilde Ihnen vorzuführen. Da aber Ueberhäufung der Geschäfte und sein so zu bedauern- des Unwohlsein ihn die Ausarbeitung eines bezüglichen Vortrages selbst nicht gestattete, so ersuchte er mich um Uebernahme desselben. Der Wunsch, ihm nach Möglichkeit zu dienen, liefs mich meine schwachen Kräfte übersehen, und so mögen Sie entschuldigen, hochverehrteste Herrn, wenn Sie Saul unter den Propheten finden, und mögen Sie Nachsicht haben, wenn das Werk hinter dem Willen zurückbleibt; so geht es eben, wenn

der alte Hexenmeister

sich nun einmal wegbegeben

und der Lehrling die Geister ruft, die er vielleicht nicht mehr zu bannen weifs — doch nun in medias res.

In der Maldeghem'schen Sammlung (vide Ver. Catal. No. 222) die wir unserm Vortrag zu Grunde legen, finden wir Werke der bedeutendsten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, und zwar rühren die meisten bisher erschienenen weltlichen Kompositionen von Andreas Pevernage (1543—1591), dem „maître de chant“ an der Kathedralkirche zu Antwerpen, ferner von dem gleichzeitigen Orlando di Lasso, dem „mehr als göttlichen“ Kapellmeister am Hofe der prachtliebenden Herzoge Albrecht V. und Wilhelm der Fromme von Bayern, in München, — ferner von Philippus de Monte, erst Domher zu Cambrai, dann Chori musici praefectus in der kaiserl. Kapelle zu Prag. Nur einzelne wenige Kompositionen finden sich von Clemens non Papa, von dem bisher wenig gekannten Johann de Macqué, Renald de Melle u. a.

Die Texte dieser Kompositionen sind in verschiedenen Sprachen verfasst, worunter die französische dominirt; aufer derselben sind vertreten die italienische, lateinische, niederländische und am seltensten die

deutsche Sprache (dass es übrigens auch an deutschen Gesängen berühmter Meister jener Zeit nicht gefehlt hat, beweisen die Lieder von Isaac, Orlando, Hafsler und Lechner, die auch das Textheft zu den Abendunterhaltungen dieser Tage enthält). Von den Texten in fremder Sprache werde ich Ihnen eine möglichst getreue Uebersetzung geben, und nur, wo der Urtext in besonders charakteristischer Weise zu uns spricht, auch denselben beifügen.

Was nun den Inhalt der Gesänge betrifft, so ist derselbe natürlich sehr verschieden: ernst und heiter, trüb und froh, wie sich eben das Leben in den Gemüthern des Menschen abspiegelt; es sind dieselben Gefühle ausgedrückt, die von jeher in den Herzen der Menschen geflammt und gelebt haben, Gefühle, welche den Künstler und den Dichter begeistern werden, so lange ein Mensch auf Erden wohnt. Wir finden Lieder religiösen Inhalts in lyrischer und didaktischer Form, Lieder der Liebe in ihren verschiedensten Tönen, Lieder der Freude, des Glückes und stiller Zufriedenheit, aber auch Klagen des Unglücks und des Leidens. Es sind Gedanken und Gefühle, die wir in ähnlicher oder gleicher Weise zu allen Zeiten und bei allen Völkern finden, sofern letztere nicht sich im rohesten oder verwilderten Zustand befinden. Sind es aber dieselben Gedanken und Gefühle, so ist dagegen allerdings die Form und Ausdrucksweise derselben eine sehr verschiedene. Wir haben ähnliche Erscheinungen ja auch in den andern Künsten, z. B. in der Malerei. Wie verschieden haben nicht verschiedene Meister denselben Gegenstand dargestellt, wie verschieden sind z. B. die Bilder unserer heil. Patronin, der hl. Cäcilia, je nachdem der Pinsel eines Cimabue, Raphael, L. v. Leyden, Domenichino, Veronese, Rubens, Dolce oder Delaroche sie geschaffen; wie ganz anders ist nicht die Madonna der Katakomben oder die eines Murillo, wie ganz anders die Landschaft eines van Eycks und Ruysdael oder eines Claude Lorrain und Calame. Auch hier gilt in gewisser Beziehung: si duo faciunt idem, non est idem; wenn zwei dasselbe thun, oder sagen, oder singen, so ist es doch nicht dasselbe, sondern jeder wird seine Eigenthümlichkeit auch seinem Werke und Worte aufdrücken. Dies wird sich auch im Folgenden zeigen, wenn wir die verschiedenen Gruppen der Liedertexte gesondert betrachten.

Beginnen wir mit den religiösen Liedern, d. h. mit jenen, die religiösen Inhalts sind, aber keinen liturgischen Text haben. Die meisten sind in französischer Sprache abgefasst, in 3—6 füsigen gereimten Versen, und der Mehrzahl nach von Pevernage komponirt. Es sind hier zunächst Texte, die sich oft sehr eng anschliessen an die hl. Schrift, sei es, dass sie einzelnen Stellen derselben nachgebildet sind oder biblische Personen zum Gegenstande haben. So erinnert ein Gebet an den Psalm Miserere:

O hab Erbarmen mit dem armen Sünder,
 Allmächtiger Gott, nach deiner grossen Milde,
 Erzeig uns deine Güte ohne Ende
 Und nimm von uns den unheilvollen Geist.
 Sei gnädig, Herr, und wasche unsre Stirnen
 Von unsern Sünden, allem bösen Sinnen;
 Und bis zum Tod, das wollen wir geloben,
 Erstreben niemals wir, was dir missfällt.

In einem andern Liede finden wir die s. g. acht Seligkeiten aus der Bergpredigt (Matth. Cap. 5.) fast wörtlich, ohne weitere Umschreibung in Verse übertragen. Es kann die Wahl solcher Texte um so weniger auffallen, wenn wir bedenken, wie weit hierin andere Komponisten gegangen: hat ja doch der berühmte Josquin de Près selbst das Geschlechtsregister Jesu Christi nach Matthäus und nachdem dasjenige nach Lukas in Musik gesetzt. Immerhin that er das in genialer Weise, während der Gebrauch solcher Bibelstellen bei den Meistersingern in geistlose pedantische Recitation ausartete; haben sie doch selbst oft das Buch, das Capitel und den Vers der hl. Schrift, dem eine Stelle entnommen war, in dem zu singenden Text citirt, wie z. B.

„Genesis am neun und zwanzigsten uns berichtet:

wie Jacob floh, vor sein Bruder Esau entwich“ u. s. w.

oder „im heiligen Matheo klar | am fünfzehenden man | lesen kann:
 wie für Christo dar | die schriftgelehrten dratten fortan“ u. s. w. (vide Ambros, Geschichte der Musik, II p. 265.)

Doch kehren wir zur Maldeghem'schen Sammlung zurück, so finden wir unter den behandelten biblischen Personen z. B. den ägyptischen Joseph, der uns als Beispiel des Gottvertrauens vorgeführt wird.

Das bezügliche Lied (von Pevernage — Text französisch) ist eine einfache, trockene, gereimte Erzählung mit Nutzenanwendung:

„Joseph, auf Gott allein sein Vertrauen setzend,
 Vermied die Sünde und ertrug den Schmerz;
 Und Gott gab ihm Beständigkeit und Stärke,
 Und tröstete den stets getreuen Knecht:
 Mit Reichthum, Ehre hat er ihn begabt.
 Drum, junge Freunde, in den Unglückstagen
 Setzt in die Tugend nur all euer Hoffen.
 Dem Unglück bietet Trotz, wer Gutes thut,
 Und wird in kurzer Zeit den Lohn empfangen
 Flieh'n wir das Böse, fürchten wir den Herrn.“

Des Contrastes halber fügen wir hier ein anderes Lied desselben Komponisten bei, in dem uns ein Held des Heidenthums als Vorbild gegeben ist, nämlich der mythische Herrscher Theseus. „In Theseus lebte stets die Ehre | drum kann auch meine dürstende Seele | nichts erquicken als die Ehre. | Nach Ehre ist sie so begierig, | ihre Sehnsucht

ist so grofs, | dass sie davon träumt als von ihrem Glücke.“ | Der Unterschied der beiden Lieder ist charakteristisch: „Strebe nach Tugend“ mahnt uns das eine; „die Ehre ist das höchste Gut“ sagt uns das andre. Das Erste ist christlich, das Zweite ist, wie man so gern zu sagen pflegt „rein menschlich“, und erinnert uns deutlich an die humanistische Richtung des XVI. Jahrhunderts, wo so oft ob dem Gelehrten der Christ fast ganz vergessen blieb.

Unter den biblischen Personen begegnen wir ferner der Rachel, und zwar erscheint sie (ebenfalls in einem französischen Liede von Pevernage) eigenthümlicher Weise als Repräsentantin des israelitischen Volkes in babylonischer Gefangenschaft:

„Es weinte Rachel an des Eufrats Ufern,
Empor zum Himmel wandte sich ihr Blick;
Sie dachte an die undankbare Heimath
Und sie beweint die Leiden Israels.
Zum Ew'gen hob sie ihre zarte Stimme
Und sprach zu ihren trauernden Gefährten:
Wir schauen wiederum einst die reichen Fluren,
Und all die schönen, uns so theuern Orte,
Die heil'ge Stadt, die schönen Heimathberge
Wenn wir den Herrn erflehn mit unsern Thränen.“

Dieses Lied erinnert uns unwillkürlich an den herrlichen 136. Psalm, der, was poetischen Ausdruck anbelangt, zum Schönsten gehört, was die heil. Schrift und die Gesammtliteratur aller Völker aufweist; er enthält das Klagelied der Gefangenen: „An den Wassern safsen wir zu Babylon, und weinten, wenn wir an Sion gedachten.“ Auch in diesem Psalm ist die Sehnsucht nach der Heimath, nach der „heiligen Stadt“ ausgesprochen, in jenen markigen Worten: „Vergess ich dein, Jerusalem, so werde meine Rechte vergessen, — es klebe meine Zunge an meinem Gaumen, wenn ich dein nicht gedenke.“ Aber während im obigen Liede Israel aufgefordert wird zur Buße, damit Gott das Unglück der Gefangenschaft von ihnen abnehme, und so die Letztere als eine von Gott ihnen für ihre Sünden auferlegte Strafe aufgefasst wird, so ist der Standpunkt im Psalm 136 ein ganz anderer. Dort erblickt Israel die Ursache seines Elends nicht in sich, sondern in seinen Feinden, und darum entsteht im Herzen keine Bußgesinnung, sondern vielmehr der glühendste, ingrimmigste Hass gegen Babylon, und dieser Hass ist es, der sie bestimmt zu Gott zu beten und die furchtbarste Rache über die Feinde herabzuflehn, ein Rachegebet, dass wir kaum ohne Schaudern lesen können: „Gedenke, o Herr, den Söhnen Edoms den Tag Jerusalems, die da sprachen: Zerstöret, zerstöret sie bis auf den Grund! Tochter Babels, du Elende! Wohl dem, der dir vergelten wird, was du an uns gethan. Wohl dem, der deine kleinen Kinder nimmt, und sie zerschmettert am Steine!“ Welch ganz andrer Geist weht durch obiges

Lied! — Dieses Thema wurde übrigens auch sonst oft behandelt, so besonders von Lord Byron in seinen berühmten „Hebräischen Melodien“, wo er Israel u. a. so anredet:

„Du Stamm, mit irrem Fuß und müder Brust,
Wann wirst du eingehn in der Ruhe Lust!
Die Taube hat ihr Nest, der Fuchs die Schluff,
Der Mensch die Heimath, — Juda nur die Gruft!“

(Nach der Uebersetzung von Adolf Böttger.)

Doch kehren wir zurück zu unserer Sammlung. Nebst den biblischen Stücken finden wir unter den religiösen Liedern zahlreiche Gebete; Gebete des Lobes, die Aufforderung an andre in das Lob Gottes einzustimmen, ihn zu loben mit Gesang und Musik, ähnlich der Ermahnung des königlichen Sängers: *laudate eum in chordis et organo*. „O sammle dich, getreuer Christ, | und gebe Gott deinem einzgem Könige | Lob und ewigen Ruhm | mit dem Munde des Gerechten | zu der süßen Harfe, | die an der Schärpe hängt; | lobt den Herrn | mit dem Spinett! (*Le Seigneur louez, de luth d'épinettes*) heilige Gesänge | singet seinem Namen!“

Dieser Aufforderung reiht sich würdig an das Gebet des Sängers um den Beistand Gottes:

„O herrlich will ich preisen in glutvollen Tönen, | Gesänge singen den Gesetzen deiner Gröfse; | denn dir allein gilt all mein muthig Wagen. | Doch da nichts ausgehn kann von mir | Und Alles kommen muss von dir, | So strecke gütig deine Hand, mein Werk zu segnen.“

Ganz besonders aber werden wir aufgefordert zum Gesange und Lobe des Herrn beim Anblick der herrlichen Schöpfung der Natur, wenn sie in voller Schönheit und Blüthe dasteht. Es sind die Strahlen der Sonne, die das Grün beleben und den Gesang des Vogels hervorlocken; da werden auch wir ermahnt, hinauszugehen in die Flur, den kleinen Zauberer zu hören und dafür den Schöpfer zu loben. — Wiederum ertönt ein Aufruf an die Natur selbst:

Kommt hervor in diesem Wonnemond:	Kommt, dass ihr reiche Nahrung gebt
Bäume, Felder, voll der Gaben,	Unsers grossen Hirten Heerden,
Die zur sorgenvollen Winterszeit	Denn nach Kräften von uns Allen soll
Tief ihr alle lagt begraben.	Lob des Schöpfers Namen werden.

Und von der Natur wendet sich nun das Lied an die Menschen selbst:

Seht ihr nun des Himmels heitres Zelt
Und der Erde grüne Auen?
Werdet ihr vor euch in reicher Pracht
All der Fluren Segen schauen.
Dürft als Lügner und als Schelme
Ihr euch wahrlich nicht geberden:
Lob soll da nicht dem Geschöpfe,
Lob des Schöpfers Namen werden.

Aber auf ein Gloria, sagt ein altes Sprichwort, folgt etwan ein dumpfes

De profundis. Denn nicht immer sind es die hellen freudigen Jubelgesänge des Lobes Gottes, die des Menschen Brust entsteigen, wie der Lerche Lied am jungen Frühlingsmorgen. Nein, gar oft ist es in der Seele Nacht; und wenn Betrübniss und Leid in ihr liegt, dann entringt sich der Nothschrei des Gebetes, der Hilferuf zu Gott. Solche Klänge finden denn auch ihr zahlreiches Echo in den Liedern der alten Meister. So bringt uns Crequillon das innigflehende Gebet eines Herzens, das seiner Schwäche und Schuld bewusst um Gnade und Stärkung bittet:

„Gedrängt bin ich von Noth und Schwäche
Mir zu erblehn des Himmels Huld;
Wohl hundert mal gelobt ich Bess'rung,
Fall müde wiederum stets in Schuld.
Dass neuer Muth mein Herz belebe,
Schau, Herr, auf meine Qual hernieder;
Wirf einen Blick auf mich voll Gnade,
Und gieb mir Kraft und Hoffnung wieder.

Besonders oft wird auch jener schwersten der schweren Stunden gedacht, der wir auch im Ave Maria gedenken, der hora mortis. Pervernage hat mehrere solche Sterbegebete komponirt, von denen wir eines, das in kindlich inniger Weise an die hl. Jungfrau gerichtet ist, hervorheben: Fais, que je vive | O ma sainte patronne, | Si douce et si bonne Mère des malheureux. | Change ma mort en immortelle vie | Et fais en fin, que mon ame ravie | S'envole vers les cieux! „Mach, dass ich lebe, | Du heilige Patronin; | Du süsse, du gute | Mutter der Armen. | Wandle den Tod mir in ewiges Leben | Und lasse zuletzt entzückt meine Seele | Schweben zum Himmel.“

Wieder in andern Gesängen finden wir das innige, ganz Gott sich hingebende Vertrauen, das durch kein Unglück und kein Leid erschüttert wird; wir sehen die Zufriedenheit des Herzens, die im Bewusstsein der gänzlichen Vereinigung des eignen Willens mit dem Willen Gottes besteht. So spricht der Betende (in einem Madrigal von Phil. de Monte): „Komm in mein Herz, o göttliche Hoffnung; | Dass meine glücklichen Tage lange dauern mögen! | Wo ist der Sterbliche ohne Mühe und Leiden?“ | Doch sofort korrigirt sich der Betende selbst, indem er fortfährt: „doch nein, wenigstens ich, ich habe niemals Qualen zu erdulden. | Ich liebe ja den gütigen Gott, der immer über mir wacht; | Ich liebe den Nächsten; ich hoffe und glaube; | und wenn eine böse Versuchung in mein Ohr sich schleicht, | allmächtiger Herr, wend ich mich zu dir.“ In ähnlicher Weise sagt ein anderes Gebet: „Lasse meine Seele der deinen gleichen, untergeben einem Gesetze, das mit deinem Verlangen übereinstimmt. Lebe in mir und in gleicher Weise lebe ich nach deinem Willen.“

Noch zu erwähnen sind endlich unter den zahlreich vorkommenden Gebeten zwei Tischgebete: „Consécration de la table“ und „Action de

Graces.“ Während das Erstere uns anleitet in dem Herrn den Geber aller irdischen Wohlthaten zu erkennen, so ist das Letztere die Dank-sagung nach dem Essen zugleich eine Bitte um Verleihung jener Speise, die zum ewigen Leben uns nährt. Letztere lautet:

„O ew'ger Vater, nicht zu sorgen
Auf Morgen, das ist dein Gebot;
Gestatte drum, dass wir dir sagen
Den Dank für unser täglich' Brod.
Und da nun deine Hand uns bot
Für unsern Körper Trank und Speisen,
So nähre auch mit Himmelsbrod
Die Seele, ewig dich zu preisen.“

Diese beiden Tischgebete sind 5stimmig gesetzt von Pevernage, wahrscheinlich auf eine bestimmte äussere Veranlassung hin. So finden wir auch ähnliche Tischgebete von Nicolaus Gombert, dem berühmten Schüler Josquins, die bestimmt waren von den kaiserlichen Kapellknaben bei grossen Festbanketten gesungen zu werden. Ambros, dem wir diese Notiz entnehmen, fügt bei, dass eine edlere Einrahmung von Braten und Pasteten durch Kunst und Frömmigkeit sich freilich kaum denken lasse. — Jedenfalls war es noch eine gläubige Zeit, wo man selbst beim fröhlichen Festmahle in so feierlicher, sinniger Weise Gott verherrlichte; es würde wohl vergebliche Mühe sein, in der neuern musikalischen Literatur sich nach ähnlichen Erzeugnissen umzusehen; die Komponisten wären aber auch in Verlegenheit, wenn sie den Text dazu aus den Poesieen der Neuzeit wählen müssten; und wollte man etwa Diesen oder Jenen diese Unterlassungssünde zum Vorwurfe machen, so würden sie uns wahrscheinlich antworten: wo hat sich auch je im „Publikum“ Bedürfniss und Geschmack an solchen Geistesprodukten gezeigt? Es mag vielleicht das „Tischlied“ Göthe's das einzige sein, das bei den modernen Phäaken Gnade fände und Beifall:

„Mich ergreift, ich weifs nicht wie,
Himmlisches Behagen.
Will mich's etwa gar hinauf
Zu den Sternen tragen?
Doch ich bleibe lieber hier,
Kann ich redlich sagen,
Beim Gesang und Glase Wein
Auf den Tisch zu schlagen.“

Wo der Mensch sich ganz hingeben dem Erwerben und Geniessen, wo man nur „rechnet, isst und trinkt“, da fällt ein Sursum corda lästig; man „bleibt lieber hier“, als aufzuschauen „zu den Sternen“ und über die Sterne hinaus zum Schöpfer alles Erschaffenen. —

Wir kommen endlich zu einer dritten Art religiöser Gesänge, die mehr in didaktischer Form gehalten sind: es sind Vorsätze, Sinnsprüche, Ermahnungen und dgl. „Weist du, was mein Verlangen ist?“ fragt der Eine, „keinen andern Willen zu haben, als Gutes zu thun“.

und Gottes große Güte zu preisen.“ Ein anderer erinnert uns, dass der Glaube allein zur Wahrheit führt, „Heide zu sein, habe ich weder Absicht, noch Neigung; denn der, dessen Diener ich zu sein glaube, hat mir deutlich gezeigt, dass ohne Glaube Alles nur Täuschung ist.“ Wieder andere betonen die Nichtigkeit des Reichthums und die Hinfälligkeit des Körpers:

„Wie unrecht ist's, nach Reichthum nur zu streben, | denn nicht das Gold bringt uns das höchste Glück; | verlässt dich treulos gütiges Geschick, | dann schwindet all der Ruhm und falsche Größe; | dann wird das Unglück unser Herz verzehren. | O lauterer Gewissen, Quell der Freude, | das Glück uns bieten kannst nur du allein.“

„Jeder Körper ist sterblich, nicht aber die Seele; darum schmücke diese, denn Gott ist es, der sie einst an sich zieht.“

Noch ernster gehalten sind 2 andere eigenthümliche Chansons von Pevernage, die uns mahnen der Ewigkeit und ihrer Strafen zu gedenken; das eine lautet:

„O stolzes Herz, hochmüthig trotzge Seele,
Um der gerechten Strafe zu entflieh'n
Suchst du den Tod, dass er dein Auge schliesse.
Doch hoffe nicht, der Qual dich zu entzieh'n.
Nein, leben wirst du, dein Vergeh'n zu büßen,
Bis zu der Zeit, wo sich zu deinen Füßen
Der Abgrund öffnet, den dein Stolz gegraben.
Drum eile dich, denn jetzt noch ist es Zeit,
Und Gott erhört, die ihn gerufen haben;
Denk an den Tod, gedenk der Ewigkeit.“

Aehnlich fragt und mahnt das andere Lied: „Wiegt denn das Glück eines Tages soviel Kummer, Elend und Thränen auf? Unglücklicher, gefesselt von Thorheit, siehst du, wie trügerisch die Freuden sind! Oeffne die Augen, und schau den Abgrund, den du durch deinen Stolz und dein schmachvolles Leben dir gräbst, um durch einen schrecklichen Tod deine Bosheit zu beenden. Dann ist Alles vorüber und es folgt eine Ewigkeit.“

So klingen die religiösen Lieder der Vergangenheit in ihren verschiedensten Tönen und Färbungen an uns vorüber und wir müssen gestehen, dass sie ein sehr schönes Zeugniß geben der Zeit, in der sie entstanden, und den Menschen, die sie gedichtet, komponirt und gesungen haben. Es spricht aus ihnen ein fester, inniger Glaube, der noch durch keine Zweifel erschüttert oder angekränkt ist; es sind nicht sentimentale, verschwommene Gebilde, schaaale Früchte einer vorübergehenden frommen Rührung, sondern ernste, oft markige, gehaltvolle Gebete eines gläubigen Christen, der sich seines Verhältnisses zu Gott und seiner ewigen Bestimmung deutlich und klar bewusst ist.

Gehen wir über von den religiösen zu den weltlichen Liedern,

so begegnen wir vorab einer Menge von Festgesängen. Denn wo immer ein großes außerordentliches Fest, ein Ereigniss gefeiert wird, da muss auch die Kunst das Ihrige zur Verschönerung beitragen, da gehört auch der Sänger dazu, denn

„Zu dem Guten bringt er das Beste.
Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl!“

Wie viel mehr nicht auf Erden! So ist es heute, so war es zu aller Zeit. Drum finden wir auch im 16. Jahrhundert viele solcher Festgesänge, besonders in Form von Hymnen und Lobliedern auf hohe fürstliche Personen; dieselben wurden durch verschiedene Anlässe, wie Thronbesteigungen, Krönungen, Geburtsfeierlichkeiten u. dgl. hervorgehoben, und sind sie alle in der damals einzig hoffähigen Sprache, der lateinischen abgefasst. So enthält die Sammlung von Maldeghem u. a. zwei 6stimmige Hymnen von Joh. de Cleve auf Kaiser Ferdinand I. und dessen Sohn, Erzherzog Carl von Oesterreich. Der erste, in laudem invictissimi Caesaris Ferdinandi Primi, wurde wahrscheinlich anno 1556 bei der Erwählung Ferdinands zum deutschen Kaiser gesungen, und lautet: I. „Forti qui celebres manu gubernas | Invictissime Ferdinande! reges; | summi nunc titulum tenes monarchae, | juste caesareosque fers honores. II. Sub te Turca ferox favente Christo | ejusque imperium dabit ruinam, | sub te religio fidesque crescet | Germanique soli tenebis agros, | ne fiant Scyticis rapina monstis!“ (I. Unüberwindlichster Ferdinand! der du mit starker Hand berühmte Könige beherrschest, nun trägst du den Titel des höchsten Monarchen und genießest mit Recht kaiserlicher Ehren. II. Unter dir wird mit der Hilfe Christi der freche Türke und sein Reich zu Grunde gehen. Unter dir wird die Religion und der Glaube wachsen, und den deutschen Boden wirst du behaupten, dass er nicht scytischen Ungeheuern zur Beute wird.)

Diese wenigen Worte erinnern uns an die ganze damalige politische und religiöse Lage; aber wie wenig haben sich des Sängers Glückwünsche erfüllt! Noch durch zwei Jahrhunderte währte der Kampf mit dem grausamen, frechen Türken, bis er endlich zum „kranken Mann“ geworden; — die Glaubenspaltung aber dauert noch und die Kluft ist heute so groß und so tief, wie jemals! Dieser Hymnus hat im Uebrigen das Eigenthümliche, dass der II. Tenor einen besondern Text hat. Während nämlich die übrigen 5 Stimmen oben genannten Text vortragen, singt der II. Tenor in ganzen gedehnten Noten dazwischen:

„Ferdinando Imperatori Romanorum Primo.“

Der 2., ähnlich angelegte Festhymnus gilt dem 3. Sohne des vorgenannten Kaisers Ferdinand, dem Erzherzog Carl von Oesterreich (geb. 1540 zu Wien); er preist dessen Abstammung vom kaiserlichen Vater und wünscht ihm ewigen Ruhm bei der Nachwelt. Der Text besteht aus 2 lateinischen Distichen und lautet;

Carole sceptrigeri patris de sanguine nate,
 Caesaris usque ferens nobile nomen avi,
 Si tibi viventi faveant clementia fata
 Nomen ab aeterna posteritate feres.

(„Carl, du bist entsprossen vom Blute des sceptertragenden Vaters, und trägst überdies den ehrenvollen Namen des kaiserlichen Großvaters“ — [soll heißen Oheims — da Carl V. der Bruder Ferdinand's I. war] „wenn dich in deinem Leben die Geschicke begünstigen, wirst du von der ewigen Nachwelt einen Namen erlangen.“)

Aehnlich wie oben der II. Tenor, hat hier der I. Tenor seinen besondern Text, nämlich die Worte:

Stat felix domus Austriae.
 (Glücklich steht das Haus Oesterreich.)

Aehnliche Festkompositionen finden sich auch anderwärts von verschiedenen Meistern, so z. B. ein 8stimmiger Gesang von Orlando di Lasso, zu Ehren eines bayerischen Prinzen; so auch ein 6stimmiger Hymnus von Pevernage; letzterer beginnt mit den Worten: Ernestum cantate Deae, celebrate honores! (Besinget ihr Musen den Ernst und feiert seinen Ruhm) und verbindet wie alle Gesänge dieser Gattung mit dem Lobe des Besungenen, Glückswünsche für dessen Zukunft: Laurus et Ernestum gloria lausque manet (der Lorbeer, Ehre und Ruhm möge Ernst zu Theil werden). Der hier Gefeierte ist wahrscheinlich Graf Ernst von Mansfeld (der Vater des im 30jährigen Kriege so berühmten Feldherrn); derselbe erhielt nämlich wenige Jahre vor dem Tode des Komponisten den Oberbefehl in den Niederlanden, und mochte dem Letztern von früher her bekannt sein, da er eine Zeit lang Kommandant von Antwerpen (dem Wohnort Pevernage's) gewesen war.

Haben solche Gelegenheitsgesänge einerseits einen historischen Hintergrund, der sie uns oft interessant macht, so zeigen sie andererseits doch manchmal das Gepräge des „Gemachten“, wie dies bei Gelegenheitsgedichten so oft der Fall ist; sie enthalten meist nur trockene Prosa, denn auf Bestellung arbeiten kann wohl der Handwerker und Fabrikant, für den schaffenden Geist aber gilt das Gesetz: Tu-nihil invita dices facies ve Minerva. Um so natürlicher, weil gleichsam aus der innersten Tiefe der Seele entsprossen, ist eine andre Art von Gesängen lyrischer Natur, die so recht das Leben der Seele in ihrem Leid und ihrer Freude widerspiegeln, wie sie der See gleicht, die bald bewegt und aufgewühlt wird vom Sturm, bald aber ruhig daliegt, verklärt vom goldnen Himmelslicht.

(Schluss folgt.)

Literatur.

Die liturgischen Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes nach ihrer Reinheit und Einheit in musikalischer Beziehung untersucht und festgestellt. Mit besonderer Rücksicht auf den Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs von Fr. Riegel und Dr. Ludwig Schoeberlein. Nebst Anhängen und einer Notenbeilage: Musikalischer Grundriss der Liturgie für den lutherischen Hauptgottesdienst nach dem System der zweiten Kirchentonart. Von Justus W. Lyra, Pastor (in Bevensen bei Lüneburg.) Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht's Verlag. 1873. 4. XVIII und 79 S. Pr. 28 Sgr.


Freunden und Kennern kirchlicher Liturgie wird beim Durchlesen des oben angezeigten Werkes namentlich zweierlei neu entgegentreten. Zunächst der Nachweis des Verf., dass die hauptsächlichsten liturgischen Stücke im Hauptgottesdienste einer gemeinsamen Tonart, dem zweiten Kirchentone (dem Hypodorischen) angehören. In Bezug auf die aus dem gregorianischen Kirchengesange in die lutherischen Agenden herübergenommenen Präfationen (zu Eingang der Abendmahlsfeier) war bereits von Nachbar und Wollersheim nachgewiesen, dass sie ohne Ausnahme der zweiten Kirchentonart angehören. (S. 7) Der Verfasser dehnt diesen Nachweis auf eine ganze Reihe anderer fester Bestandtheile der Liturgie aus, „deren musikalischer Geschlechtscharakter häufig verkannt und deswegen durch die etwaige harmonische Begleitung verdunkelt zu werden pflegt“. (S. 8) Ein zweiter glücklicher Fund des Verf. ist die Klarstellung der neun Psalmtöne. Man war rücksichtlich derselben bislang wegen ihres Finals (Schlusstones) in einer gewissen Verlegenheit, welcher mit der betreffenden Tonart nicht zu stimmen und dieselbe zu verwirren schien. Hier wird nun (S. 48 und 49) darauf hingewiesen und in einer besonderen Noten-Zugabe (S. 69—74) vor Augen geführt, wie die Psalmtöne erst durch die (wie zum Beginne so auch zu Ende der Psalme gesungene) Antiphona und an deren Stelle in der Osterzeit durch das Hallelujah und dessen Clausel ihren eigentlichen Abschluss und richtigen Final erhalten.

Nachdem in einem ausführlichen „Vorberichte“ (S. I bis XVIII) dem Leser die allgemeinen Gesichtspunkte in Bezug auf liturgischen Altargesang vorgeführt sind, werden im Haupttheile der Schrift zu-förderst (S. 1—15) die nöthigen Erläuterungen über die Ausgestaltung (Sprache, Rhythmus, Melodie, Accent, Notation, Repercussion, Intonation, Cadenzen) der liturgischen Stücke des Sonntagvormittagsgottesdienstes gegeben, dann (S. 16—45) die letzteren selbst der Reihe nach vom Kyrie bis zum Vaterunser durchgegangen und, wie bereits bemerkt, bei jedem einzelnen seine musikalische Zugehörigkeit zur zweiten Kirchentonart nachgewiesen. Vier Anhänge (S. 46—55) vertreten längere Textesammerkungen und verbreiten sich über das Hexachord, den Final der Psalmtöne (s. oben), die Transposition der Kirchentonarten

und den Charakter der älteren Satzlehre. Ein fünfter Anhang enthält auf S. 56—74 den schon auf dem Titel erwähnten vierstimmig ausgesetzten musikalischen Grundriss der Liturgie für den lutherischen Hauptgottesdienst nach dem Systeme der zweiten Kirchentonart, nebst einer „Zugabe“ mit einer Uebersicht der neun Psalmtöne (s. oben). Die letzten Seiten (75 bis 79) füllt ein brauchbares Namen- und Sachregister aus.

Zu den Ausführungen des Verf. erlauben wir uns ein paar Einzelbemerkungen. Von der Melodie *Hilf Gott, dass mir gelinge* (Wenn meine sünd mich kränken) wird S. XI bemerkt: „Sie kommt seit 1527 nachweislich und als Melodie des weltlichen Liedes „Möcht ich mit Lusten singen““ muthmaßlich viel früher vor.“ Gedruckt erscheint sie indess, so viel bis jetzt bekannt, erst im Val. Babst'schen Gesangbuche 1545. Möglich, dass dieses die nämliche Melodie ist wie die des gedachten weltlichen Liedes, worauf die ersten Drucke (von Wackernagel in der Bibliogr. No. 245 und 256 ums J. 1526 oder 1527, von Riederer später gesetzt) verweisen. Doch kommt noch eine zweite Singweise, freilich erst im Hamburger Melodeyen-Gesangbuche 1604, zu jenem geistlichen Liede vor. — Wenn S. XVI bemerkt wird, dass in der Rische'schen Sammlung „Das geistliche Volkslied“ und der Volkening'schen „Kleinen Missionsharfe“ etliche unlängbare Verstöße gegen die musikalische Grammatik vorkommen; so geht letztere, so viel wir sehen, mit ihren zweistimmigen Sätzen in dieser Hinsicht ohne Verschulden aus. Dagegen hätte Rische das zu der Missionsharfe gehörige, vierstimmig für gemischten Chor gesetzte geistliche Volkslied von den vielfachen Quinten- und Oktavenfolgen, aufwärts geführten kleinen Septimen u. dgl. musikalischen Schnitzern und Ungehörigkeiten rei halten sollen.*) — Das *ascendere ad octavam* bei den authentischen (*ad quintam* bei den plagalischen) Tonleitern schließt die genannten Intervalle mit ein, weshalb die Darstellung der beiden ersten Kirchentonarten im *genus naturale*, *molle* und *durum* auf S. 11 noch um je eine Tonstufe hätte höher greifen dürfen. — Die Verbindung *Bäfgis* ist kein übermäßiger Sext-, sondern ein desgleichen Quintsextakkord. (S. 15) Der mit dem Dreiklange und dem Sextenakkorde verwandte aber „mattere“ Quartsextakkord soll „der Würde und Einheit“ des diatonischen Gesanges minder homogen sein. Letzteres müssen wir in Abrede nehmen. Dass diese zweite Versetzung des Dreiklanges bei den alten Meistern verhältnissmäßig selten auftritt, hat seinen Grund darin, dass an Eintritt und Weiterführung dieses Akkords gewisse Bedingungen gestellt werden müssen. Vergleiche die sehr hübsche Verwendung desselben in dem vierstimmigen Tonsatze des Mich. Prätorius 1607 zu der

*) Die No. 13 (Es ist ein ros' entsprungen) hätte der Name des Mich. Prätorius, dieses feinen Setzers, wegleiben sollen. Der von Rische übel veränderte schöne Satz hat in der Schlusszeile in drei auf einander folgenden Akkorden zwei Mal Quintenparallelen.

Singweise „Ach wir arme sündler“ und die einschläglichen Bemerkungen v. Tucher's im Probehefte zum Schatze des ev. Kirchengesanges 1840, S. 15 und 45. — S. 35 findet sich in Bezug auf den Abdruck der unserer noch jetzt gültigen Lüneburger Kirchenordnung vom J. 1643 (1619) von Petri (Agenda der Hannoverschen Kirchenordnungen, 1852, im Anhang S. 51—54) entlehnten deutschen Präfation die Bemerkung: „Bei der Entzifferung des Originals haben die musikalischen Freunde des Herausgebers . . . leider noch die längeren Noten für kurze, die kurzen für lange angesehen.“ Dieser Freund war der im Gebiete der Kirchenmusik sonst wohl bewanderte und namentlich praktisch sehr tüchtige und thätige selige Pastor Wellhausen in Hameln. Es sind aber nicht die längeren Noten des Originals für kurze, die kurzen für längere angesehen, sondern es ist der Umstand nicht beachtet worden, dass gebundene Semibreven * (♩) in Breven geschrieben werden 

Der Unterzeichnete hat dazumal den Dr. Petri auf diesen Brauch aufmerksam gemacht, fand aber kein Gehör damit. Ein Jahr später (1853) verfiel man bei dem vom Hannoverschen Konsistorium veranstalteten Wiederabdrucke der beiden im Bezirke desselben gültigen Kirchenordnungen, der gedachten Lüneburger und Kalenberger von J. 1569, in den entgegengesetzten Fehler. Die musikalischen Redaktoren (O. F. R. Leopold und Schlossorganist Enkhausen) hielten die verbundenen Noten für Kürzen. Während Petri also von den gleichmäßigen Choralnoten die einzelstehenden als Viertel (♩) die verbundenen als Halbe (♪) wiedergibt und so den Gesang verschleppt, geschieht hier das gerade Gegentheil, und ein stellenweises Hüpfen ist die Folge. Noch einen dritten Weg schlug etwa um dieselbe Zeit der mecklenburgische Oberkirchenrath bei dem Wiederabdrucke der dortigen, von Melanchthon ausgearbeiteten Kirchenordnung vom J. 1552 ein. Derselbe ließ einfach die Noten der Liturgie weg, weil die Kenntniss der alten Notirung verloren gegangen sei. — Lucas Lossius war nicht Lüneburger Rector (S. 52), sondern Conrector. Luthers Freund (und Zeitgenosse) Joh. Walther wird als des Lossius „Vorgänger“ bezeichnet. In welchem Sinne? — Den vierstimmigen Satz der Liturgie (S. 57 ff.) möchten wir stellenweise geändert sehen. So den Anfang einiger Sätze mit dem Sextenakkorde (an Stelle des Dreiklages), die Aufeinanderfolge von Quintsextakkorden (den die ältere Satzweise überhaupt vermeidet) und vorgehaltener Quarte u. a. Letztere Verbindung ist aus dem Bestreben hervorgegangen, beim längeren Halten der Melodie auf einem Tone in die Begleitung Abwechselung zu bringen: ein Beweis, wie misslich sich liturgischer Altargesang und vierstimmige Orgelbegleitung mit einander benehmen. Vergl. auch die betreffende Bemerkung des Verf. im Vorberichte, S. XIII ff.

Der Verf. wolle uns diese wenigen Ausstellungen zu gute halten, denen wir noch den Wunsch hinzufügen, dass die (durchweg edle und

gedankenreiche) Sprache an einzelnen Stellen durch größere Leichtigkeit des Ausdruckes dem Verständnisse mehr zu Hilfe gekommen wäre. Den meisten Pastoren, Kantoren und Organisten, auf deren Studium und Gebrauch das Büchlein besonders berechnet ist, sind diese Sachen an sich gar fremd, und selbst demjenigen, der sich damit beschäftigt hat, tritt manches neu entgegen, das durchgearbeitet sein will.

Möge das auch äußerlich wohl ausgestattete Werk in den gedachten Kreisen eingehendes Studium und fleißige Benutzung finden.

Lüneburg.

Bode.

Mittheilungen.

* Wo liegt Werrecorensis? fragte im 3. Jahrg. Seite 200 Herr F. X. Haberl in dem biograph. Artikel über Matthias Hermann. Man hält Matthias Hermann für einen Niederländer, warum? Forster hat ihn in seine deutsche Liedersammlung aufgenommen, Schmeltzel hat ihm einen Platz in seinen Quodlibets angewiesen, also warum soll er gerade ein Niederländer sein? Neulich schlug ich Rudolph's Ortslexikon nach und fand unter Verechov, resp. Werechow ein Dorf und Gemeinde in Oesterreich, Böhmen, Kr. Pilsen mit heut 264 Einwohnern verzeichnet. Verechow und Werrecorensis, oder Werechow und Werrecorensis, wie beide Lesarten lauten, scheinen doch denselben Ort zu bedeuten? dazu die beiden deutschen Namen Matthias Hermann und man denkt doch weit eher an Deutschland als an die Niederlande?

* Herr Wilh. Langhans hat in der Neuen berliner Musikzeitung dieses Jahrganges (No 8 — 17 und 21, 22) die historische Einleitung zur Sammlung „Les gloires de l'Italie“ von F. A. Gevaert in deutscher Uebersetzung und ein Referat über desselben neuestes Werk: die Musik des Alterthums veröffentlicht. Die historische Einleitung giebt in gedrängter Kürze einen Ueberblick über die Leistungen der Florentiner Meister von 1500 bis 1630 und entwirft ein interessantes Bild der ersten Anfänge des Sologesanges und der Oper. Ueber eine Stelle aber müssen wir Herrn Gevaert interpelliren, da sie nach unserer Meinung auf einer irthümlichen Voraussetzung beruht und der Ausspruch eines so hervorragenden Mannes für andere maßgebend sein könnte denselben ohne Prüfung nachzusprechen. Herr Gevaert sagt nämlich gleich im Anfang der Einleitung, dass es im 16. Jahrhunderte zu den Bedingungen einer guten Erziehung gehörte singen zu können und sich auf einem Saiteninstrument zu begleiten und fährt dann fort: „Man begann Sammlungen von Gesängen mit Lautenbegleitung zu veröffentlichen, welche dem Volksgeschmack zugänglich waren: in Italien die Balleten, Villanellen, Serenaden, in Spanien Romanzen und Villancicos, in Frankreich Airs de cour und Vaudevilles“ und ich füge noch hinzu: in Deutschland Liebes- und moralisirende Lieder. „Das Hauptinteresse bei diesen Productionen liegt für uns in den Formen der Begleitung, welche meist sehr originell sind und von dem damaligen Stande der Instrumental-Technik einen nicht unvortheilhaften Begriff geben.“ Es ist überraschend, dass diese zur Aufklärung eines der dunkelsten Punkte der Musikgeschichte geeigneten Sammlungen von den Schriftstellern kaum benutzt worden sind, um so mehr, als die dabei verwendete Notirung (die Lauten-

Tabulatur) der Lectüre keine ernstlichen Schwierigkeiten bietet“. Dazu werden in einer Anmerkung die Werke: Fr. Bossinensis „Tenori e contrabassi intavolati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col leuto“, Venet. 1509 Petrucci — Luis Millan „Libro de vihuela de mano“, Valencia 1536 — Adrien le Roy „Livers d'airs de cour“, Paris 1571 und Vincenzo Galilei „Il Fronimo“ Venet. 1583 als Belege angeführt. Die Alten schrieben allerdings in den genannten Werken, deren Zahl sich beliebig erweitern liesse — ich nenne nur Arnolt Schlick's Tabulatur, welche in den Monatsheften Jahrg. I. Heft 7 — 8 p. 21 ff. veröffentlicht ist — für eine Singstimme mit Lautenbegleitung, und sieht dies bei oberflächlicher Betrachtung freilich nach Sologesang aus, doch waren es weiter nichts als drei — oder vierstimmige Lieder, deren oberste Stimme für Gesang notirt, während die übrigen Stimmen auf der Laute „gezwickt“ wurden. Dass eine solche Begleitung sehr originell aussieht und klingt ist leicht erklärlich, aber Sologesang mit Begleitung kann man es doch nicht nennen! es war nur ein Arrangement und eine schwache Ergänzung der fehlenden Stimmen, wie man heut Sinfonien zu 2 Händen arrangirt. So viel steht fest und lässt sich durch unzählige Beispiele belegen, dass das 16. Jahrh. nur den einstimmigen oder mehrstimmigen Gesang kannte; im ersteren Falle waren es die geistlichen und weltlichen Volkslieder, im anderen die mehrstimmigen Kunstlieder, denen aber meist im Tenor eine Melodie der ersteren eingefügt war. Das mehrstimmige Kunstlied erfüllte die ganze Musikliteratur: Man druckte die Stimmen in einzelne Stimmbücher und sang daraus oder spielte die Stimmen auf Instrumenten; man arrangirte die Lieder für Laute, Klavier, Orgel; man machte Tänze daraus, oder auch Sologesänge mit Begleitung, wenn man sie so nennen will. Da die Melodie im Tenor lag und die Oberstimme als Solostimme gesetzt wurde, wie man es bei Schlick vergleichen kann, so sieht man daraus recht, wie der mehrstimmige Satz ihnen vollkommen ein Ganzes war und sie keiner Stimme den Vorzug einräumten. Wir wissen, dass es Sitte war aus einem mehrstimmigen Satz sich eine Stimme zu wählen, die dem Singenden am besten passte, und die übrigen auf einem Instrumente zu spielen. Wehe der Stimme, wenn sie nicht gesangreich geschrieben war, sondern so herumhüpfte wie heutigen Tages die Altstimmen! — Das zweite Werk betrifft die Geschichte und Theorie der griechischen Musik vom Standpunkt des Musikers aus betrachtet und aufgefasst. Herr Gevaert verspricht sich von dieser Arbeit viel und hofft das Vorurtheil gegen die griechische Musik endlich zu besiegen. Die beste Besiegung wäre die Auffindung der Werke selbst, doch diese Hoffnung ist vergeblich und die griechische Musik wird uns stets ein Geheimniss bleiben.

* Die Cäcilia, Organ für kath. Kirchenmusik, herausgegeben von M. Hermesdorff, bringt eine deutsche Uebersetzung des Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae. Wir kommen später darauf zurück in wie weit sie von der in den Monatsheften (V, 135) mitgetheilten abweicht.

* Als Mitglieder sind eingetreten die Herren Alexander Kraus Sohn in Florenz und Albert Quantz in Göttingen. Ersterer hat der Bibliothek eine kleine Brochüre „Les quatre gammes diatoniques de la tonalité moderne proposition d'A. Kraus fils“ verehrt und Letzterer die Portraits von Athanasius Kirchnerus und Martin Gerbert, Stahlstiche kl. 4. und 8.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSERFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Ueber die aufserkirchlichen Liedertexte des XVI. Jahrhunderts.

Von

Adolf Fröllich,

Pfarrer zu Diessenhofen (Schweiz).

(Schluss.)

Betrachten wir zuerst die Lieder der Klage und lassen dann den Jubel der Freude folgen. Weinend kommt der Mensch zur Welt und findet hier soviel Unglück und Leid, wirkliches und eingebildetes, verschuldetes und unverschuldetes, und „reicht das Schicksal keine Kelche, so schaffen wir uns selber welche;“ und es sind besonders die Höhen und Schluchten des Parnasses, auf denen das Kraut: Weltschmerz gern gedeiht. Drum fehlt es auch niemals an Klage und Jammer, die oft mehr, oft weniger unsre Theilnahme finden. Tiefem Leid entsprossen ist ein Chanson von Pevernage (französisch):

„Ja, wenn das Leiden Hoffnung gäbe,
Wie glücklich wäre meine Pein!
Doch muss ich hoffnungslos verharren,
Kann wohl der Tod nicht ärger sein.
So trag ich Qual und schwere Plage,
Die tödten mein Herz alle Tage.“

Die Sehnsucht nach dem Tode ist noch deutlicher ausgesprochen in einem andern Chanson desselben Meisters; der Tod wird hier verglichen mit einem Jäger: „Wie der Jäger das Wild verfolgt, das vor ihm flieht, und dasjenige nicht berücksichtigt, das von selbst ihm sich darbietet, so

jagt auch der Alles zerstörende Tod nur denjenigen, der ihn flieht, aber mich zu erfassen würdigt er sich nicht.“ Ein Anderer fühlt sein Unglück weniger, weil er zum Glück schwachen Gedächtnisses ist, denn er sagt selbst: „Ich bin so vergesslich, dass ich in Wahrheit nicht sagen kann, weder, wo ich bin, noch wie unglücklich ich bin“. Ein Dritter erblickt im Grabe das willkommene Ende seines Unglücks, und wie die Vöglein auffliegen zum Himmel, so sucht er für seine trostlose Seele nichts als Einsamkeit und Verborgenheit. Wieder ein Anderer vergleicht das Glück mit einem kurzen Wintertage, der sogleich wieder verschwindet, bevor er recht angebrochen ist. — Manchem giebt die Hoffnung Linderung in den trüben Stunden, manchen lässt die Erinnerung an vergangene schönere Zeiten sein jetziges Loos um so trüber scheinen; wie schon Dante sagt:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice .
Nella miseria!

(Es giebt keinen gröfsern Schmerz, als im Elend sich an glückliche Zeit zu erinnern.)

So führt uns ein Madrigal von van Ongeval zurück in die Jugendzeit: „O ihr glücklichen Tage meines Frühlings, ihr glänzenden Blumen, die ihr nun verwelkt, beglückte Tage, frohe Augenblicke, selige süsse Augenblicke, wie habt ihr einst meine jugendlichen Jahre verklärt! Doch heute ist das Alter da, und wie der Winter Schnee und Reif, so bringt es Uebel und Leiden. O gebt mir die Hoffnung wieder.“ (Rendez moi l'esperance!)

Eine ungünstige Veränderung der eignen Verhältnisse bringt den Menschen gern auf den Gedanken, als ob die Zeiten sich überhaupt verschlimmert hätten, und so wird er oft ein „laudator temporis acti“, ein Lobredner der alten guten Zeit.

„Au bon vieux temps le vrai plaisir regnait,
Et sans grand art partout on s'amusait;
C'était plaisir de voir gaieté profonde
Bonheur charmait toute la terre ronde.“

„In der guten alten Zeit, meint dieses Chanson von Pevernage, da herrschte noch wahres Vergnügen, und ohne grofse Kunst (Etiquette) unterhielt man sich überall; es war ein Vergnügen diese Urgemüthlichkeit zu sehen, und Glück erfreute das ganze Erdenrund.“ Wir lassen dem guten Alten gerne seine Meinung und behalten unsre bescheidenen Zweifel verschlossen in der Brust. Dagegen findet in einem Madrigal von Cornel Verdonc unsre Theilnahme ein armes hungerndes und frierendes Mädchen, das eine vornehme Dame um eine Gabe anfleht: Dame belle et gentille | Ouvrez votre noble coeur | Voyez ma douleur! Je suis une pauvre fille! | Dame, j'ai froid et j'ai faime; | La pauvre

délaissée, | Vers vous poussée . . | J'implore un morceau de pain; | Pour la sauver | Tendez lui votre main.“ (O schöne edle Fraue, | öffnet euer gutes Herz, | sehet meinen Schmerz; | ich bin ein armes Mädchen! | Frau, mir ist kalt, ich habe Hunger, | bin eine arme Waise | und zu euch hingedrängt, | bitt ich um ein Stücklein Brod; | sie zu retten | reichet ihr eure Hand.) Dieses kleine Gedicht (das übrigens einige Lücken zu haben scheint) ist so einfach und schlicht: einschmeichelnd und gewinnend ist die *captatio benevolentiae* in den ersten Versen, und mit wenigen Worten — *j'ai froid, j'ai faime*, — hat das Mädchen seine ganze Noth geschildert und unsre Herzen gerührt. Mehr Reflexion als Natürlichkeit verräth ein ähnliches Chanson von Pevernage: „Wenn der Schmerz eines verlassenen Armen dein Herz bewegen und erweichen kann, vergiss es nicht, o Mensch, der du hinaufschaut zu des Glückes höchsten Stufe, dass es wohl doppelt sterben heisst, zu sterben vor Hunger und vor Kälte.“

Einfach, zart und ansprechend ist ein andres Madrigal von Cyprian de Rore: eine Mutter bittet ihren Sohn, der sie verlassen und übers Meer reisen will, doch zu bleiben: *Tu veux quitter encore | Ta mère, qui t'adore | Partir sur l'océan | Vois mon tourment! | Oui, la mer est trompeuse | car si tu ne reviens pas | moi malheureuse, | Tu sera certes la cause | De mon trépas. | Au près de moi reste, | o mon doux enfant! | Ta mère t'aime tant! |* („Du willst also deine Mutter verlassen, die dich so sehr liebt, und willst wandern über den Ocean? O sieh meine Qual! Bedenk, das Meer ist so trügerisch, und wenn du nicht wiederkehrtest, wie unglücklich wäre ich; du würdest sicher die Ursache meines Todes. O bleib bei mir — o mein süßes Kind — deine Mutter liebt dich so sehr!“)

Wie trefflich und kindlich sind nicht diese wenigen Zeilen; schon die ersten paar Worte zeichnen uns die ganze Situation; wie getreu ist nicht die Besorgniss der Mutter ausgedrückt — *oui, la mer est trompeuse* — und wie innig die Bitte: *o bleib bei mir*, und wie zärtlich der Ausdruck und die Versicherung ihrer Liebe!

Doch wir wollen die Alten nicht nur belauschen in ihrer Trauer, sondern sie auch hören, wenn sie fröhlichere Klänge erschallen lassen. Wie die Trauer, so hat auch die Freude ihre verschiedenen Grade und Schattirungen. Wie ganz anders ist die Freude des Kindes, das noch so harmlos und morgenfrisch hineinjubelt in die Welt, oder die stille Resignation des Mannes, der nach des Lebens Stürmen und bittern Täuschungen gelernt hat weise zu sein, der das Glück in sich selbst sucht und mit Zufriedenheit und Ruhe genießt, was das Schicksal ihm beschieden!

Klänge der letztern Art finden wir in den Liedern des 16. Jahrh. viele. Hören wir ein Lied von Pevernage (franz.):

„Von Ehrgeiz frei will ich durchs Leben wandern,
 Will Niemand lästig sein, beneidet nicht von Andern;
 Der Wünsche König, des Geschicks zufrieden,
 Will ich mich nicht in eitle Träume wiegen.
 Das Schicksal wird nicht mein Vertrau'n besiegen,
 Noch wird getrübt des Geistes Ruh' hienieden.“

Aehnlich spricht sich ein Freund der Natur aus, der einen reichen Ersatz findet an der Schönheit der letztern für das, was Andern das s. g. Weltglück bietet oder zu bieten scheint: „Suche, wer da will glänzende Ehrenstellen, Pomp, wandelbare Schätze, herrliche Palläste, die Wohnstätten der Sorge, des Grames und der Schmerzen. Ich sehe lieber die blumenreichen Auen mit ihren Silberbächen, die den Durst stillen, und mit ihren Gebüsch die Schatten geben bei der grossen Hitze.“ Wären solche Gesinnungen heute noch vorherrschend, wäre die sociale Frage wohl bald gelöst! — Ein andres Lied von demselben Meister besingt die süsse Ruhe, die auf gethanene Arbeit folgt: „Nun Ruh die Arbeit, mein Tagewerk ist vollendet, und der Ruhe giebt mich die befreite Seele wieder; mit Stolz kann ich nach gethanener Arbeit die Freude geniessen. In diesem Zustand bin ich ganz entzückt; das tägliche Brod, das ich gewonnen habe, genügt mir und nie strebt ich nach Gold und Ehren, wonach so viele geizen.“ — Es ist eine alte Erfahrung: das Gemüth macht arm oder reich und nicht die Kiste; dagegen wird der vom Glücke allzusehr begünstigte Polykrates vor der Götter Neid gewarnt. Drum wünschte sich schon der alte Dichter Horaz nur das Nöthigste zum Leben (*probamque pauperiem sine dote quaero*) und war zufrieden bei seinem väterlichen Salzbüchschchen, mit der einfachen Nahrung von Oliven und Salat (hat aber freilich bei Mäcenas den Falerner auch nicht verschmäht). — Den Grundgedanken obiger Lieder spricht auch „Freidanks Bescheidenheit“ aus mit den Worten: „Fröhliche Armuth ist grosser Reichthum ohne Gut;“ am Ueberzeugungsvollsten und Bestechensten aber ist jedenfalls das arabische Sprüchwort:

„Sei rechtschaffen und arm dazu,
 So geschieht dir nirgend ein Harm.
 Der Satan lässt den, der gut ist, in Ruh,
 Und der Sultan den, der arm!“

Wenn obige Lieder mehr den Ausdruck eines bescheidenen, zufriedenen Gemüthes bilden — so klingen die Töne schon heller und frischer, wenn die Natur mit ihrer Schönheit zum Gegenstand des Liedes wird. Denn wer wird nicht neu belebt und wieder jung, wenn der Frühling auf einmal so sonnig und wonnig dir zum Fenster hineinguckt und dich ins Freie einladet. Drum sagt auch ein Gesang Orlando's (*Le mois du mai*):

„Freu dich auf zartem Grün | am Maientag; | am wonnigen frischen

fröhlichen Tag. | Er erfreuet alle Herzen, die von Trauer sind erfüllt. | Freu dich auf zartem Grün. | “

Ja, wer sollte sich denn nicht freuen, wenn Alles so frühlingsjung, wenn so freundlich der blaue Aether herniederschaut, und die Welt schöner wird mit jedem Tag, und man nicht weiß, was noch werden mag und das Blühen nicht will enden! Dann schüttelt wohl ein Jeder gern den Staub von den „Orgelpfeifen seines Gemüthes“ und fühlt sich gehoben und begeistert zum Gesange. „Wenn du in des Himmels Blau | König des Lichtes, | Strahlenreich erscheinst, | dann erwacht lächelnd | die ganze Natur, | Felder und Wälder. | Es schmückt sich die Blume, | Es grüßt mit Gesang | Der Vogel Aurora | Barde, singe auch du | Und greife zur goldenen Lyra.“ | So mahnt ein Lied von Philipp de Monte mit deklamatorischem Pathos, der sich in den französischen Liedern jener Zeit überhaupt so gerne vorfindet.

Doch der Mensch ist nicht nur Geist, sondern auch Körper, und so haben die alten „Barden“ nicht nur die Natur und ihre Blumen bewundert, sondern auch deren Früchte gebrochen, und zum Klang der „goldenen Lyra“ ertönte der Klang des Bechers harmonisch, und dann erschollen die Lieder der Freude, Geselligkeit und des Weines. „Der Mensch ist ja nicht jeden Augenblick aufgelegt die Psalmen oder den Homer zu lesen. Man muss auch allerlei haben, was leicht unterhält und womit man ohne alle Geistesanstrengung sich die Zeit vertreibt.“ (Thibaut.) Es wird oft erzählt, dass Murillo, wenn er eine herrliche Madonna beendet, nachher seine Lust daran hatte ein paar lustige Bettelknaben zu malen. Und ähnlich haben es auch die alten Tonmeister gemacht: sie haben herrliche Messen, Motetten und Bußpsalmen komponirt, aber auch in heitern Trinkliedern ihrer sprudelnden Laune freien Lauf gelassen.

„On que la vie est douce“, „o wie süß ist das Leben, theure Genossen“, sagt ein Madrigal von Macque, „es schäumt und perlet der Wein; | lasst uns trinken, trinken aus vollem Glase. | Benützet die wonnigen Tage | und wenn einst die Freude entflieht, | dann strahlt noch die Hoffnung im Herzen. | Und heißt es auch scheiden, so seid nur getrost | Fröhliche Zecher, | wir finden sie überall.“

In reicher Zahl finden sich solche und ähnliche Lieder von dem „stets heitern und zufriedenen“ Orlando di Lasso. Unter denselben ist besonders bemerkbar ein fast unübersetzbares kleines Loblied auf den Weinstock und die Traube, in welchem der Dichter mit einer wahren Zärtlichkeit zum Gegenstand seiner Verehrung spricht: O vins en vigue | genti, joli vin en vigue | et de çà, de ça. | O vin en grappe | grappin, grappa, grappe sur grappe! | O Wein am Weinstock, | du lieblicher, artiger Wein am Weinstock | da und dort! | O Wein in der Traube, | Träublein, Träubchen, Traube an Traube.“ Der Dichter spricht wie zu einem geliebten Kinde in den sonderbarsten Diminutivformen der Zärtlichkeit;

man glaubt ihn zu sehen vor dem traubenbeladenen Weinstock, in tiefe Rührung versunken, voll Ueberraschung, da und dort wieder eine Traube unterm grünen Laube entdeckend, und die Hände zusammenschlagend, wie es die kleinen Kinder thun, wenn sie was Schönes sehen oder damit beschenkt werden. — Im Uebrigen erinnert dieses Liedchen an die eben so kindlichen Ritornelle von Rückert:

„O Traubendolde!

Dein Wickelbändchen waren weiche Winde,
Dein Wickelkissen Sonne sammt dem Monde.“

O Traubendolde!

Patrona sollst du sein und Vignerola,
Denn deine Schönheit steht mir überm Golde.

Mehr klare, ruhige Ueberzeugung, als Bewunderung liegt in einem andern Chanson desselben Meisters, das mit der Ueberschrift: „La fleur des chansons d'Orlando di Lasso“ versehen ist und so zu sagen einen in Musik gesetzten Speisezettel enthält; dasselbe lautet: „Es wäre ein gelungener Anfang für diesen Morgen, einen gut gesalzenen Schinken anzuschneiden und diese volle Flasche guten Weines zu leeren; denn es ist so angenehm, guten, von uns allen wohl erprobten Wein zu haben und gutes weisses Butterbrod, begleitet von einem unschuldigen Liede. Aber um gut bedient zu werden, ist vor Allem eben die Hauptsache Geld zu haben!“ Virtus post nummos, hiefs es ja schon vor alter Zeit. Es zeugt dieses Lied unverkennbar von praktischem Sinn und Lebenserfahrung, und die poetische Form wird ersetzt durch die Klarheit der Gedanken!

Wir kommen endlich zu einer Gattung von Gesängen, die in jeder Literatur fast am zahlreichsten vertreten sind, und auch hier nicht unerwähnt bleiben dürfen, sofern wir ein ganzes Bild haben wollen; es sind dies die Lieder weltlicher Minne. Die meisten sind in französischer und italienischer Sprache, mit französischer Artigkeit und südlicher Glut abgefasst. Unter den italienischen Gesängen sind besonders zu erwähnen einige Texte aus jenen berühmten Liedern, in denen einst Petrarca seine verehrte Laura verherrlicht hat. So hat Macque die beiden Endstrophen des 124., Phil. de Monte diejenigen des 125. Sonettes komponirt; in beiden hat der Dichter die Schönheit seiner Herrin besungen. Wir führen als Beispiel nur das letztere Sonett an: (nach der Uebersetzung von C. Förster):

„Amor und Wahrheit mussten selbst gestehen,
Dass, was ich sah, war Schönheit sonder Gleichen,
Nie sonst gesehen unter Sternenhöhen;
Dass nie gelauscht so frommen, wonnereichen
Worten die Welt, die Sonne nie gesehen
Thränen, so schön aus schönen Augen schleichen.“

Die Uebersetzung kann begreiflich nur den Inhalt geben, die herr-

liche Form und der liebliche Wohlklang der anmuthreichen Ursprache geht dabei verloren. — Der gleiche Meister (de Monte) hat auch aus der 4. Strophe der XIV. Canzone Petrarca's sein liebliches Madrigal „Da bei rami scendea“ geschaffen. Der Dichter erinnert sich an dieser Stelle jenes Tages, da er Laura zum ersten Mal sah, als sie an einem Bache ruhend unter einem Baume saß. „Von den schönen Aesten herab fiel — wie süß ist die Erinnerung — ein Blüthenregen in ihren Schooß, und sie saß bescheiden da in so großer Herrlichkeit (in tanta gloria) bedeckt von der lieblichen Wolke. Blüthen fielen auf ihr Kleid, andere auf ihre blonden Locken, die wie liches Gold und Perlen zu schauen waren; andre fielen zur Erde und auf die Wellen, wieder andere wirbelten im Kreise um sie (Laura) herum, als wollten sie sagen: hier ist das Reich Amors“. Petrarca (1304—1374) wurde nie müde in seinen Sonetten immer wieder die Schönheit der Geliebten zu preisen, seine Liebe und seine Schmerzen zu singen, wie erstere immer unerwiedert, hoffnungslos bleibt und sich doch immer neuer Hoffnung hingiebt. Diese Gesänge verbreiteten sich sehr rasch und boten sehr oft den Stoff zu Kompositionen, so dass, wie er selbst sagt, „er lange Zeit das Märchen in Aller Munde war“; er bedauerte später, dass er dieselbe veröffentlicht und dass sie viel mehr gelesen würden, als was er nachher „ernstern Sinnes für kräftige Gemüther geschrieben habe.“ (Er schrieb bekanntlich auch ernste Tractate und zwar in klassischem Latein, z. B. de contentu mundi, de vera sapientia u. s. f.)

Die übrigen mir vorliegenden italienischen Texte sind meistens von Nachahmern Petrarca's geschrieben, in seinem Stile, mit denselben Bildern, mit von ihm entlehnten oder ihm ähnlichen Gedanken, und selbst mit denselben Wortspielen (z. B. Laura, Lauro, Lorbeer, l'aura, die Luft, l'aureo, der goldene, u. s. w.). Auch Amor mit seinen Pfeilen kehrt hin und wieder. Hören wir einige Beispiele: ein Madrigal von Verdone (A che piu strali) lautet: „Was sendest du noch mehr Pfeile, Amor, wenn ich mich doch ergebe? O lass mich leben und schließ mich ein in deinen Kerker. Was bekämpfst du mich noch mehr, da ich ja die Waffen dir übergebe und mich nicht länger vertheidige?“ — In einem andern Lied, komponirt von Macque (Io vidi amor), sieht der Dichter Amor, wie er mit seinen kleinen Händen tausend Pfeile auf einen Baum abschießt. Aber bei all seiner Mühe traf er immer ins Leere. Die zarte Rinde lächelte darob; er bemerkte es und sprach: Weißt du denn nicht, dass selbst der Blitz des Zeus nicht mehr vermag, als mein Köcher?“

In einem Madrigal von de Monte (Verde lauro) wird das Herz verglichen mit einem Lorbeerbaum: es lebt von Hoffnung, der Stamm ist Treue und Beständigkeit, und die Wurzel ist Liebe; die Wünsche sind die Zweige, in denen die Gedanken nisten, und heftige Sorgen und Befürchtungen sind die Blätter, welche der Lufthauch der Klagen erzittern

macht. — Weniger spielende Künstlichkeit und mehr innere Wärme enthalten einige Madrigale von Pevernage: „O wie groß ist die Qual, sein Sehnen zu verbergen, wenn man mit reiner Treue Jemand liebt, der es nicht glaubt!“ — „Ich glühe, Frauen, für Euch (ardo, donna, per voi) und fühle mich am Ende meines Lebens, wenn Ihr noch länger zögert, mir zu helfen. Ich weiß gar wohl, Ihr kennt mein tiefes Sehnen und meine innre Qual. Wie Schnee am Feuer, so zehr auch ich mich mäßig auf; und Ihr, meine Feindin, sehet es, doch was nützt all mein Klagen, wenn Euer Herz doch nur von Stein!“

Was die französischen erotischen Texte betrifft, so haben dieselben mehr Lebhaftigkeit und Natürlichkeit, als die vorgenannten; inhaltlich begegnen wir auch da der Liebesfreude und der Liebesklage, der Sehnsucht nach der Geliebten, dem Glücke des Besitzes, den Versicherungen treuester Liebe und endlich dem Schmerz des Abschieds und der Trennung.

„Meine glühende Liebe“, klagt „le pauvre amoureux“ Orlando, „sie drängt mich so oft, mein Herz offen darzulegen; aber die zu große Kluft zwischen ihr und mir will mir dies durchaus nicht gestatten, und darum trage ich meine Qual immer und überall.“

Ein Andrer erklärt seiner Herrin, was ihn zu ihr gezogen, und erinnert so an das Lied Grethchens in Göthe's Faust: „Sein hoher Gang, seine edle Gestalt, seines Mundes Lächeln, seiner Augen Gewalt u. s. f. Das erwähnte Lied (von Pevernage) heisst: Dein edles Herz, erhaben thronend, dein verständiger, ruhiger Sinn, deine edle Haltung, dein sicheres Benehmen, dein süßer Sang und die bedächtige Sprache, dein schmuckes Kleid, das ungezwungen die schönste Gestalt umschließt, sie haben mich bewogen, dir anzubieten den Dienst eines ergebenen Herzens ohn' Gall und ohne Bosheit.“ — Ein dritter bittet um Treue: „O sei zufrieden doch mit solchem Diener | und such auf Erden einen treuern nicht. | O lieb ihn recht, ohn' je ihn auszutauschen, | denn seinerseits, er tauscht dich nimmer aus, | es hat die ganze Welt nicht deinen Werth.“ — Um nicht durch Beispiele zu sehr zu ermüden, wollen wir nur noch eines beifügen, humoristischer Natur, betitelt „Les tribulations conjugales“ von Orlando: Wenn mein Gemahl von auswärts kommt | mein Loos, das sind dann Schläge; | sobald ich kann, reis ich dann aus, | er folgt mir auf die Straße. | Ich fürchte sehr, er tödtet mich, | der falsche, eifersüchtige Bauer; | o du rothhaariger Grobian, | Neidhammel: | — Ich bin halt jung und er ist alt.“ | —

Zum Schlusse müssen wir endlich noch zweier niederländischen Lieder erwähnen: das eine („Roof my doch niet de hoop“ von Le Maistre) giebt selbst den ursprünglichen Text nur in einer modernen (holländischen) Uebersetzung und lautet deutsch: „Raube mir doch nicht die Hoffnung, dass ich dir einmal gefallen werde; dir will ich dienen alle Augenblick meines Lebens und über Alles. Dir zugeweiht bleib ich

allzeit, und wanken werd ich nimmer, getreu verbleiben immer.“ Das andere Madrigal von Renaldus de Melle ist in der niederländischen Sprache des 15. Jahrhunderts geschrieben; die Sprache ist an und für sich schon mit der deutschen aufs Innigste verwandt, und so erinnert auch das Lied uns an ähnliche ältere und neuere deutsche Volkslieder. Wir geben dasselbe im Urtext, wie in Uebersetzung:

Ick seg vaer wel,
 Wy twee, wy moeten scheiden
 Tot op een ander tijt,
 Tot dan sal ick troost verbeiden.
 Ick laet by u dat herte mijn,
 Want waer gy sijt, daer sal ick sijn,
 't si vreucht vf pijn,
 Altijt sal ick tijt eigen sijn.

Ich sage, fahr wohl, | wir zwei, wir müssen scheiden | bis auf eine andre Zeit, | bis dann werd' ich Trost entbehren. | Ich lass bei dir das Herze mein, | denn wo du bist, dort werd' ich sein, | es sei Freude oder Pein, | allzeit werd' ich dein eigen sein. |

Damit hätten wir die Rundschau über die Texte der Maldeghem'schen Sammlung (Jahrg. 1865—1873) beendet. Wenn wir sehen, dass die alten Meister Lieder der verschiedensten Sprachen komponirten, so müssen wir uns darüber nicht wundern: die italienische Sprache z. B. ist ja wie kaum eine andre ihres Wohllautes wegen zum Gesange geeignet; viele Meister waren selbst in Italien gewesen und standen überhaupt oft mit den berühmtesten Tonsetzern anderer Länder in Verbindung. So wissen wir von Pevernage, dass er in Antwerpen in seinem Hause wöchentliche Aufführungen vorzüglicher Werke niederländischer, italienischer und französischer Tonsetzer veranstaltete. Wenn wir aber andererseits keinem Liede in deutscher Sprache begegnet sind, so müssen wir nicht vergessen, dass die meisten der genannten Meister der niederländischen und niederländisch-französischen Schule angehörten. Uebrigens existiren auch deutsche Madrigale von denselben, so besonders von Orlando di Lasso; nur sind bisher wenige veröffentlicht worden, und harren dieselben in Archiven und Bibliotheken noch der Erlösung. Möge ihnen diese bald zu Theil werden. —

Was indessen die besprochenen Texte betrifft, so erhalten sie begreiflich ihren vollen Werth und ihr volles Verständniss erst in Verbindung mit der Melodie. Unser Zweck war nur, auf die Allseitigkeit der alten Meister aufmerksam zu machen; zu zeigen, wie sie ihr Auge gerichtet hatten nach Oben und sangen zum Preise des Herrn, und wie sie aber auch wieder die Freuden des Erdenlebens zu verschönern und veredeln suchten mit ihrer Kunst: wie sie trauerten mit den Trauernenden und jubelten mit den Fröhlichen. Wer aber die Madrigale selbst zur Hand nimmt, der wird erst erkennen, dass sie nicht Alles nach einer Schablone, sondern Jedes nach der ihm gebührenden Weise be-

handelten, also ein Trinklied nicht wie einen Bußpsalm und ein Benedictus nicht wie ein zärtliches Liebeslied. In Allem aber giebt sich der Meister kund, der auch das Unbedeutende bedeutend zu machen weiß, der auch im Kleinsten mit Treue und Sorgfalt verfährt, und dem auch das Geringste Mittel ist: Weg und Uebung zum großen höchsten Ziel. —

Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach, 1534—1544

(im Besitz der öffentlichen Kunstsammlung in Basel).

(Die nachfolgende Notiz ist zum größten Theil einem Aufsatz von Dr. D. A. Fechter entnommen, welcher in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte, Basel 1843, S. 167, veröffentlicht wurde.)

Bonifacius Amerbach, geboren 1495 zu Basel, ein Sohn des dortigen Buchdruckers Joh. Amerbach, genoss nicht nur als ausgezeichnete Rechtsgelehrter einen weitverbreiteten Ruf, sondern seine Persönlichkeit wird von seinen Zeitgenossen übereinstimmend als eine so einnehmende, sein Charakter als ein so biederer, Vertrauen erweckender geschildert, dass die Liebe und Verehrung, welche Sixt Dietrich in seinen Briefen für ihn an den Tag legt, vollkommen gerechtfertigt erscheint. Finden wir hierfür sogar Zeugnisse der damals hervorragenden Männer der Wissenschaft, welche alle mit wahrhafter Zärtlichkeit, ja mit Begeisterung von ihm reden. — „Ich will des Todes sein,“ schreibt Erasmus von Rotterdam an den berühmten Rechtsgelehrten Alciat in Avignon, „wenn ich je einen Jüngling gesehen habe, der reiner, unverdorbener ist, und der mehr Hingebung für seine Freunde hat. An ihm ist kein Fehler, als dass er über alles Maß bescheiden ist.“

Zasius, der die Rechtswissenschaft an der Universität Freiburg i.Br. lehrte, und von 1513—1519 den jungen Amerbach nicht nur unter seinen Schülern, sondern auch unter seinen Haus- und Tischgenossen zählte und ihn wie einen Sohn liebte, schrieb nach seinem Weggang 1520 an ihn selbst: „Wenn mir das Schicksal keinen andern Bonifacius giebt (doch wo giebt es noch einen zweiten?) so ist es, glaub' es nur, aus, mit Zasius Scherzen.“ „Liebster aller Freunde, mein Herzchen, mein honigsüßes Herzchen, mein Kind, (ich will dich so nennen, du hast mich ja zum Vater angenommen,) ich athme nur dich, von dir rede ich bei meinen Freunden, von dir in der Einsamkeit, von dir träume ich.“ „Wer hätte je geglaubt, dass zwischen zwei im Alter so verschiedenen Menschen eine so enge Verbindung stattfinden könne.“ Alciat, welchem Bonifacius von Zasius empfohlen war, schreibt diesem über den jungen Mann: „Ich erwartete in ihm, nach dem, was du mir

über ihn geschrieben hast, und wie ich mir selbst in meiner Seele ein Bild von ihm entworfen hatte, einen durch Bildung und Charakter ausgezeichneten Jüngling; diese Erwartungen alle hat er durch sein persönliches Erscheinen nicht nur verwirklicht, sondern sogar übertroffen; ja ich erkenne in ihm dein völliges Ebenbild.“ Diesem Lob entsprach auch die Aufnahme, die Amerbach bei Alciat fand, der ihn, wie Zasius es gethan, in sein Haus und an seinen Tisch aufnahm. Hier lernte ihn auch Jacob Sadolet, Bischof von Carpentras, kennen, ein Mann der mit philosophischer und klassischer Bildung und mit ausgezeichneten Kenntnissen im Gebiete der Theologie eine tiefe Religiosität, eine Bescheidenheit und Milde der Gesinnung verband, die ihn zu Männern wie Melanchton hinzog. Bald fühlte auch dieser sich zu dem jungen Basler hingezogen, und blieb ihm auch in der Folge ein treuer Freund. Selbst, nachdem er Kardinal geworden, sandte er keinen Boten nach oder durch Basel, ohne demselben einen Brief an seinen Bonifacius mitzugeben. „Seit ich dich in Avignon kennen gelernt“, schreibt er ihm 1527, „habe ich dich immer geliebt, und würde um deinetwillen Alles thun, und wisse, das Wohlwollen, das ich zu dir hege — es hat mich noch nie gereut. Seitdem du nicht mehr in meiner Nähe bist, ist meine Liebe zu dir nur noch gröfser geworden. Ja, sei überzeugt, dass du nur Wenige hast, zu denen du dich, wie zu mir, so viel Gutes versehen darfst.“ —

Nicht weniger beredt, als diese brieflichen Zeugnisse, sind Amerbach's Gesichtszüge, wie sie uns Hans Holbein im Jahre 1519 in einem seiner vorzüglichsten Bildnisse überliefert hat. Das seelenvolle Auge zeugt von tiefer Innerlichkeit, das schöne Ebenmafs der Gesichtsbildung von sittlichem Adel. Heinrich Pantaleon rühmt in seinem 1566 erschienenen Heldenbuch die Schönheit seiner äufserlichen Erscheinung nicht minder als seinen Charakter: „Bonifacius war ein langer gerader Mann, mit einem lieblichen Angesicht, ohne Bart; er gebrauchet sich einer dapfern ernstlichen red, und trat in einem langen kleid züchtig daher. Er forchte Gott, liebte den Nechsten, vnd erzeiget sich mitligklich gegen den armen, vorab gegen die, so gestudieret. Deshalben auch Erasmus diesen Bonifacium zu einen erben gesetzt etc.“ Was nun endlich Amerbach zu Sixt Dietrich in nähere Beziehung gebracht haben musste, war wohl weniger seine grofse Gelehrsamkeit, als vielmehr seine gesellschaftlichen Vorzüge und vor Allem seine Liebe zur Musik. Dass er nicht nur ein passiver Verehrer dieser Kunst war, sondern sich auch selbst darin übte, davon besitzen wir verschiedene Zeugnisse. Sixt Dietrich war nicht der einzige Tonsetzer, mit welchem er Correspondenz pflog, und der ihm Proben seiner Kunst zusandte. Der Amerbach'sche Nachlass enthält eine Reihe von Briefen aus den Jahren 1515 bis 1536 eines Jacob Kotter, welcher Organist in Freiburg im Uechtland war, und ihm öfters Kompositionen, einmal sogar auf Bestellung zusandte. So

schreibt z. B. dieser Kotter an Amerbach 1515, wo letzterer in Freiburg i/Br. war. „Vff solchs bewegen, so ir an mich gethon, hab ich nit mit kleiner arbeit ein Tantz gemacht vnd dgl. adieu mes amors mit nachfolgendem Carmen in die schrift verfasst¹⁾, wie Ir dan dieselben in neben geleidter schrift sehen werden. Solchs wöllend von mir zu hohem Danck empfahe, ouch in solchem verston die liebe, so ich zun üch hab, dan worlich, eim andern hette ich solchs nit erzeugt, welchs Ir mögen für ein frintschafft achten. Ich hab ouch kein sondre neygung vnd wenig acht vff Tentz, wan hieruff muß ein besondere vebung sin. Ouch ist der mangel an dem, dz ich kein Tenor khan, domit ich solchs in eim bruch het, wie den Chorgesang“ etc. . . . „dz ir also wöllend gutwillig sin, mir vmb min miche und arbeit Tuch zu einem par Hosen schaffen; was üwer ehr ist, dz wil ich üch zu gedechtnuß tragen etc.“

Zehn Jahr später: „domit so schick ich üch zu einer anzeugung alter kuntschafft zwei welsche Carmina, die wöllent von mir guther meynung empfahe, den wo ich die besser hette, so weren sy in üwerm Dienst. Das übrig hie zugegen so an Her Hansen den Organisten langt, wöllent Ime überanthworten; by demselben wirt er finden die Fug Allobra, darumb er mich hat anghördt etc.“

Im Amerbach'schen Büchernachlass finden sich allerlei Musikalien; da aber auch sein Sohn, Basilius Amerbach, und sein Großneffe, Ludwig Iselin, diese Kunst pflegten, so ist nicht nachzuweisen, in welche dieser drei Generationen die verschiedenen Musikalien zurückreichen.

Bonifacius Amerbach starb 1562, sein Sohn Basilius, Rechtsgelehrter wie er, 1591. Ihre Bibliothek und ihre Kunstschatze gingen in der Folge an ihre Vaterstadt über und tragen das Meiste dazu bei, dass der Name Amerbach unvergessen bleibt.

Ed. Hls.

I. 2)

S. P. Mein allerliebster Her vnd bruder, damit ich meinen wortten nachkomme, die ich zu Basel yetz nächst verschinen mit euch geredt, vnd auch vnser fraintschafft erhalten vnd ernewert werd, die dan nie erloschen ist, kan ich nit lassen, sonder muß euch schreyben, dawam bit ich euch, nemmedt meine brief von Hertz auf wie eßs dan ist, daßs ist, sammerbotz leycham³⁾ am allerbesten. Wissendt, daßs mein sach stadt zu Costentz, wie ich dan mit euch zu Basel geredt hab. Hab mein zimliche narung, allein manglet mir, daßs die Music so gar veracht vnd verspot ist vnd ich niemandt hab, wan ich gleich etwals componier, der mirßs singen hilft, defshalb ich oft lange weyl mußs haben, doch kan ich nit laßen, ich mußs für vnd für der Music pflegen, also gar liegt

¹⁾ In Noten gesetzt.

²⁾ Die mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Worte sind gesperrt gedruckt.

³⁾ Ist eine Redensart wie man heut noch in Süddeutschland „Potz sacrament!“ sagt. Sie findet sich auch in lustigen Liedern der damaligen Zeit. (Die Redaktion.)

sy mir ye lenger ye mer. Darum mein allerliebster Her, so schick ich euch bey disem gutten gsellen, der mein gut fraind ist, ain Epicedion⁴⁾. Hab ich Her Hannsen von Straßpurg vnd dem Sporer⁴⁾ meinem lieben bruder zu eren gemacht, vnd hat efs Herr Hanns also, wie ir secht, trucken lassen. Ich het euuchs gern lengest geschickt, hab kain botschaft gehapt. Sapidus hat die Carmina vnd prefacien in nammen Her Hannsen gemacht. Sollichs schick ich euch, domit ir sechen mein getrew dienstpar vnd fraintlich gemüt gegen euch vnverruckt sein. Bit euch fraintlich, ir wöllent dafs von ewerm allerringsten, doch aller getrewesten fraind vnd dienner im besten aufnähmen. Item Ich schick euch auch noch ain Epicedion; Solt ir geben von meinen wegen dem Hochgelernten Herrn Simoni Grineo; auf kuntschaft dan mir gesagt ist, dafs er mein gesang lieb, vnd auch villieber hat, dan er werdt ist. Ich het kain größern freüd, dan auch mit im kuntschaft vnd fraintschaft zu machen, wo ich derselben wirdig wer. Wie ich zu Basel war, sagt man mir, er wer nit zu Basel, dafs doch nit war. Ich wär sonst zu im gangen, und mich im erzaigt. Wie ich verstand, so wil er meine 8 Magnificat⁵⁾ lassen trucken, welchs ich mir wol gefallen laß; Hab einß auch zu gefallen widerum emendiert vnd übersehen. Im zu dienen bin ich willig vnd dienstpar.

Ich het im yetz selbs geschriben vnd noch mer meinß Gsangs, den ich erst gemacht hab geschickt, Aber ess ist mir zu kurtz geschächten. Am andern mal wil ich im etwaß Neußs schicken.

Mein allerliebster Her Botz leycham⁶⁾ schreybent mir doch auch, doch wie ir alweg gethan hapt, latine, domit ich ewer elegantissimas litteras zu tausent mal küßs vnd wider küßs. Summa Summarum Ich bin sammer botz leycham ewer aigen wie allweg vnd pleybs alweg. Schreibent mir yetzendt widerum. Nit mer dan tand

⁴⁾ Anmerkungen der Redaktion. Epicedon | Thomae Sporeri Mysicorum | Principis, etc. Das einzige bisjetzt bekannte Exemplar (leider incomplet) besitzt die Stadtbibliothek in Augsburg und erschien 1534 in „Argentorati apud Petrum Schoeffer, Et Mathiam Apiarium“ (Tenor, Alt, Vagans, zusammengebunden mit „Wittenbergisch Gesangbüchli durch Johan Waltern“, ibidem 1537.) Thomas Sporer (Sporer, Sphorer) ist nur durch 7 deutsche und 1 geistl. mehrstimmige Lieder bekannt, die sich in den Reutterliedlin 1535, Pet. Schoeffer: 65 teutsche Lied. s. a. (1536) und in Georg Rhaw's Tricinia 1542 befinden. Wer Herr Hannsen von Straßpurg ist weiß ich nicht; er ist auch, soweit mir die Beschreibung des Werkes vorliegt, nirgends genannt und erwähnt, während Johannes Sapidus als Autor der Apotheose verzeichnet ist.

⁵⁾ Magnificat octo Tonorum Auctore Xisto Theodorico Liber primus. Argentorati per Petrum Schoeffer et Mathiam Apiarium. 1535. Sexta die Martii. Rathsbibl. Zwickau, Staatsbibl. München. Noch bleibt zu untersuchen, ob A. Schmid, Petrucci p. 178 oder Fétia, Biogr. univers. 2. Ausg. III, 18 wegen einer 2. Ausgabe von 1537 recht haben, Die Lösung könnte nur von München aus kommen, wo die zweite Ausg. liegen soll.

⁶⁾ Siehe Anmerkung 3, S. 124.

mich ewern gutten vnderthanigen Sixten sein vnd pleyben. Vnd comen-
dierendt mich mein lieben Herrn Simoni Grineo.⁷⁾

Geben gantz eylentz Costenz am 28 sept. 1534

Ewer getrewer vnderthaniger
S. Diettrich.

Bald wil ich euch etwas schicken:

Griessent mir Andream Cratandrum.

II.

S. Hochgelertter Her Doctor, vnd villieber Her vnd bruder,
Ewer brief mir nächst geschriben frewdt mich auß der maßen ser, do
bey ich erken vnser bruderschaft vnd frainschaft vnerloschen ja vil
mer roberirt. Aber mein lieber Her, es nimpt mich fast wunder, wie
eß doch angestellt hab, daß mir Simon Gryneus nit geschriben oder
doch auf daß wenigest mündlich zu sagen nichts gepotten hat, oder wie
es kompt daß ir im daß Epicedion nit selbs gegeben hapt, kan
mich nit gnug verwundern. Mein lieber Her vnd bruder schreybt mir
all sachen wals zu schweygen vnd haimlich zu halten ist, Sol eß als
mir got helf trewlich verschwigen bey mir pleyben, daß solt ir mir
gänzlich glauben.

Mein Her, ich fürcht nur eß hab sich etwan vnainikayt zwischen
euch zwayen zutragen, daß mir doch von Herten laid wer. Darum
schreybent mir all sachen, bit ich euch. Damit bevelch ich mich euch
zu allen zeytten als ewern gantz aigenen trewen Sixten. am 23 Octo-
bris 1534.

E. aigner
S. Diettrich.

III.

Mein begirlich und willig dienst zu aller zeyt, Hochgelertter vnd
mein allerliebster Her, Ich wöl oder nit, so kan ich ye nit laßen, son-
der ich muß euch schreyben, also gar siend ir mir in mein Hertz ge-
wurzlet vnd gehofft, daß ir mir nimmer mer daraufs mügendt kommen.
Darum bit ich euch gar trungenlich vnd vnderthäniglich, Ir wöllent
mein schreyben alwegen im besten von ewerm altten vnd getrewen
dienner, wie eß dan auß großer lieb zu euch geschicht, aufnehmen.
Nun mein allerliebster Her, Eß ist mir angezaigt, wie der hochgelert
Her, Simon Gryneus ain Griechischen Musicanr hab laßen ausgan,
wayß doch den Nammen deß Autoris nicht, deßhalb ist mein aller-
fräntlichest bit an euch, Ir wöllent den obgemelten Herren Gryneum
gar trewlich bitten, ob er mir auch der selben Griechischen Musicainen
zustellet, wil ich im mit großer dancksagung bezalen. Solt im dobei an-
zaigen, daß ich begirig vnd willig mich erpriet als ain vnderthäniger zu

⁷⁾ Simon Grynäus war ein reformirter Theologe, geb. 1493 und war um 1529
Professor der griechischen Sprache in Basel.

allen diensten mit Componieren vnd in allem daß ich kan vnd vermag, im zu sein. Ich het im selbs geschriben, wo ich sein kuntschaft het, Aber ich scham mich sollichen hochgelernten Herren zu schreyben, vorab so ich teutsch schreyb. Wan mir ewer erlich getrew gemüt gegen mir nit bekant wer, dörf ich euch warlich auch nit schreyben, Aber ich wayß, daß ir mich lieb hapt, daß ich mich dan frew. Item ich schick euch do ain Music, hat Johannes Froschius *) gemacht, mir wolbekant ain erlicher gsell. Wo sy Gryneus nit hett vorhin, so schenckt imß von meinen wegen, hat er sy aber vorhin, daß mir dan kain zweyfel ist, so behaltenß ir von meinen wegen.

Mein lieber vnd getrewer Her, thund daß best, daß mir die Griechisch Music werd, stat mir zu verdienen, dan ir solt wißen, daß mir die Music ye lenger ye mer geliebt; componier oder liß stettigs, dan ich sonst nichts zu thun hab. Darum ist die Music mein größte kurzweyl in diesen schantlichen vntrewen verwirten vnd ellenden zeyten, vnd vorab geliebt mir yetzundt gar fast speculativa Musica zu der ich groß lust trag vnd mich faintlich bemü, fürcht, daß es sey vmsonst, dan ich kain preceptoren hab. Mich rewent meine jungen tag, die ich zu Freiburg so vnnützlich verzert hab, do möcht ich studiert haben. Doch kam kain gutter arhaytter zu spat. Summa ich muß Musicam speculativam auch künden vnd solt ich Hundertmeyl wegs ziehen. Wan ich wist, daß Gryneus daß best mit mir thun wolt, vnd im nit schwerlich wer, wolt ich ain fiertel Jar oder mer zu euch hinab gen Basel vnd mein gelt doselbst bey euch verzeren, dan es stat sonst der narung halb von Gots gnaden wol vm mich.

Ir solt aber wißen, daß ich zu Costenz niemant hab, der mit mir singt. Die Music ist gar vernicht, ligt gar in der Eschen, vnd ye mer sy vernicht ist, ye mer sy mir geliebt. Mein Gsang schick ich fast in die Ro. Küngisch Cantorey, do wirt er erlich tractiert, dan sy mir vil zuschreyben allsamt, vnd ist nur ain Mangel, den ir wol verstan mügent, sonst wer ich lengest Capellmayster, muß ich got bevelchen. Item ich pleyb selten zu Costentz, so ich nit gesellschaft nach meinem willen hab; bin disen vergangnen Sommer zu Cöln bei Edlen Herren gewesen vnd anderßwo auch. Hat man mir gut gesellschaft geleistet. Ach mein villieber Her, wol bekümmert mich so herzlich übel der Tod deß Edlen Frommen vnd Hochgelernten Herren Thome Mori vnd auch Episcopi Roffansis; do ich daß biechlin gelesen, so von irem tod auß ist gangen, beken ich frey als mir got helf, daß ich zwaimal dar-

*) Am bekanntesten ist sein theoretisches Werk: *Rerum musicarum opusculum etc.* Argentorati, Schoeffer et Apiarium 1535. fol. 39 Bll. mit Beisp. (Exemplare Staatsbibl. München und Bibl. zu Lille). Einige deutsche und lateinische Gesänge befinden sich in Forster's Liedersammlung I, 50 und 56, III. 21 und in Kriesstein's *Selectissimae* 1540 Nr. 74 u. 82. Die Vermuthung, dass der Verfasser obigen Tractates vielleicht der 1533 zu Nürnberg gestorbene Dr. der Theologie sei, wird durch obigen Brief hinfällig.

von gangen bin, vnd vor wainen nit hab weytter künden lesen. Al-
 machtiger ewiger got wol ist efs so schad, also vm ain erlichen mann, der so
 vnschuldig sterben muß; alle mein Her gand mir gen perck, so ich da-
 ran gedenck. Doch siend die frommen Herren hailig vor got, so der
 künig ain grofser Tyrann ist vnd on zweyfel grofsen rechenschaft got
 darum thun muß. Dafs schwartz klain rauch bletzlin so nur ain Hand
 brayt ist, macht vil Evangelischer leutt auch do mit der aigen nutz, die
 sonst dafs Evangelium wol beym nächsten liesen pleyben. Aber wie
 wir Haufs habent, also wirdt vnser Haufs zuletzt ain Gibel gewinnen.
 Ich glaub gewißlich, dafs dem künig von Engelland ain grofsen welt-
 lichen schand werde zu stan, auch dafs er nit zway Jahr in seinem
 land müge pleyben. Dan dafs gerecht plut schreyt über in zu got.
 Himmel Ertrich alle Element mügents nit erleyden. Aber ich muß
 aufhören zu schreyben, dan mich diese zwen frommen Herren so gar
 übel bekümmert. Mein allerliebster Her, nempt mir mein lang schrey-
 ben im besten auf, grofse lieb in tringt mich darzu, die ich zu euch hab,
 dafs ich euch also mein gemüt vnd hertz offenbar. Vnd land euch
 mein bitt gegen Herrn Gryneo bevolchen sein, welchem ir mich dan
 selbs mit allen meinen Diensten auf das trewlichest bevelchen sollent,
 vnd mir in fraintlich grielsen. Land mich euch auch bevolchen sein
 als mir gar nit zweyfelt vnd schreibent mir wider bey diesen Botten
 ist mein fraintlich bit. Damit zu ewern diensten. am 5 Decembris 1535.

Ewer allzeyt

Vnterthaniger Diener

S. Diettrich.

IV.

Mein besonder fraintlich willig gruß vnd dienst Hochgelertter lieber
 Her, wißt mein, meiner lieben frawen vnd liebes kind wolmügen Got hab
 lob; solchs von euch, ewer lieben Frawen, wer mir ain sonder grofse
 Freud zu hören. Mein lieber Her, wißt, als ich zu Straßpurg gewesen,
 mich bald widerum auf Costenz gemacht vnd zogen bin durch Frey-
 burg, deßhalb ich dan nit durch Basel gezogen. Hab euch indem gefolgt,
 dafs ich nit in Engelland gezogen, wird euch ye lenger mer volgen.
 dan ir mir alweg zum besten geratten, Got der sey ewer lon. Wölte
 got, dafs ich alweg bey euch sollte sein, damit ich ewern trewen ratt
 alweg haben möchte. Damit sey got alweg mit euch. Am 16. Septemb.
 eylentz geschriben Im Jar 1537.

Ewer gehorsamer

Sixt Diettrich.

(Fortsetzung folgt).

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter
Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monat-
lich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Inser-
tionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Traut-
wein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt
jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Der Sündenfall und Marienklage.

Zwei niederdeutsche Schauspiele etc.

herausgegeben von

Dr. Otto Schoenemann.

Hannover, Carl Rümpler 1855. 8°, XIV. und 180 Seiten.

Besprochen von Raymund Schlecht.

Es ist gewiss ein großes Verdienst, alte interessante Manuscripte durch Wiederabdruck nicht nur dem Untergange zu entreißen, sondern dieselben auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Aber es ist damit noch nicht Alles geschehen, wenn nicht diese Werke auch dem Laien mundgerecht gemacht werden, was nur dadurch geschehen kann, dass sie in unsere lebende Sprache mit möglichster Beibehaltung der originellen Ausdrucksweise übertragen werden.

Es gilt dies nicht bloß vom Texte, sondern auch von den beigegebenen Gesangsweisen, da die dazu verwendeten Notenzeichen den Wenigsten einen Einblick in die Natur des Gesanges gestatten. Ueber diese möchte ich in möglichster Kürze Andeutungen geben.

Dem mir gestellten Ziele gemäß umgehe ich den „Sündenfall“ ganz und wende mein Augenmerk bloß auf die Marienklage und das Osterpiel. Da letzteres vorzüglich geeignet ist, eine klare Anschauung von der Gesang- und Notationsweise der alten Gesänge zu ermöglichen, betrachte ich dieses zuvor, und lasse dann einige Winke über die Gesänge der Marienklage folgen.

Zur vollständigen Einsicht in die Geschichte der geistlichen Schauspiele ist eine kurze Beleuchtung ihres Ursprunges unerlässlich.

Allen kirchlichen Ceremonien überhaupt liegt die Wahrheit zu Grunde,

dass der Mensch, dessen Geist an einen sinnlichen Körper als Vermittlungs-Organ der materiellen Welt mit der Geister-Welt gebunden ist, der sinnlichen Eindrücke zur Anregung des Geistes nicht entbehren kann. Diese Sinneneinwirkungen müssen aber um so kräftiger und mächtiger sein, je mehr die sinnliche Potenz noch über die geistige herrscht.

Gott selbst hat daher das israelitische Volk mit äußerlichen Ceremonien ganz in Anspruch genommen, einerseits um es vom Götzendienste abzuziehen, anderseits um das Nationalgefühl als Gottes, Jehovas, Volk und den Sinn für dessen Dienst zu erwecken.

Die Kirche hat schon in den Katakomben ihre Gottesdienste mit Ceremonien gefeiert, welche den Gläubigen den Sinn der Akte erschliessen, und die Herzen durchs Sichtbare zum Unsichtbaren und Unerforschlichen erheben sollten.

Als sie ungehindert ihre Thätigkeit entfalten konnte, wurden auch die Ceremonien bestimmter und mannigfacher. Besonders war es die Grundwahrheit, die Auferstehung Christi, die sie den Gläubigen recht fasslich und eindringlich darlegen wollte. Dazu hatte sie umso mehr Grund, als nach dem Zerfalle des römischen Reiches der Oelzweig des Christenthumes den noch sinnlichen, aber tiefpoetischen germanischen Völkern eingesetzt werden sollte.

Hier war es angezeigt, alle Hauptwahrheiten mit einer ritualmäßigen Dramatik zu umgeben. Auf dieser Erkenntniss fussten die Krippe und die Krippenspiele, die Darstellungen des Einzugs Jesu in Jerusalem am Palmsonntage, die Charfreitags-Procession, die Himmelfahrt Jesu, der in Figura vor den Augen des Volkes zum Kirchengewölbe emporschwabte, die Sendung des hl. Geistes, der in Gestalt einer hölzernen Taube von dorthier über den Gläubigen schwebte.

Als aber diese Ceremonien den eigentlichen Zweck überwucherten und die geistige Bildung des Volkes dieselben nicht mehr nöthig erscheinen liefs, so reduzirte sie die Kirche auf das entsprechende Maafs. So sind auch die Osterspiele aus dem Rituale verschwunden und die einfache, aber doch sinnreiche Auferstehungsfeier in den deutschen Kirchen geblieben.

Die Osterspiele beschränkten sich anfangs blofs auf den Text des Evangeliums und die Spieler waren Cleriker in geistliche Gewande gekleidet, die einfache kirchliche Ceremonie bestand darin: Nachdem die Matutin vollendet war, wurde das letzte Responsorium: „Cum transisset sabbatum“ vom Chore wiederholt. Dann traten 3 Cleriker, welche die 3 Frauen vorstellten, in Alben gekleidet, und die Humeralien auf dem Haupte, aus der Sakristei und begaben sich zu dem Grabe, indem sie sangen: „Quis revolvat nobis ab ostio lapidem“ etc. Beim Grabe hatte sich ein Diakon mit der Dalmatik bekleidet postirt, welcher die zum Grabe kommenden Frauen fragte: „Quem queritis?“ diese antworteten:

„Jesum Nazarenum“ etc. Der Engel erwiderte: „Non est hic“. Die Frauen kehren wieder zum Chore zurück und singen: „Ad monumentum venimus“ etc. Hierauf wurde die Sequenz: „Victimae paschali laudes“ vom Chor gesungen bis: „Maria quid vidisti in via?“ Eine der personifizirten Frauen antwortete: „Sepulchrum Christi . . . resurgentis“. Wieder vom Chor die Frage: „Dic nobis Maria, quid vidisti in via“. Die zweite Frau antwortet: „Angelicos testes“ etc., zum dritten Male fragt der Chor: „Dic nobis Maria“ etc. und die dritte der Frauen antwortet: „Surrexit Christus spes mea et praecedet suos in Gallilaea“; worauf der Chor die Sequenz schließt mit „Credendum es magis“ etc. und das Te deum singt. So kommt die Auferstehungsfeier im Rituale der Diözese Eichstätt vom Jahre 1488 vor, welche sie also entweder am Einfachsten bewahrt oder doch um diese Zeit schon reduziert hatte.

Gerbert führt in seiner *Liturgia alemanica* p. 864 aus einem Turiner Codex aus dem 12. Jahrh. schon einen erweiterten Ritus an, nach welchem, nachdem die Frauen im Presbyterium die Auferstehung Christi verkündet haben, der Sängerkhor die Antiphon: „Currebant duo simul“ etc. singt und zwei der ältesten und vornehmeren Canoniker, Petrus und Johannes vorstellend, in Casulen gekleidet zum Grabe gehen. Von diesen ist der Jüngere schneller und empfängt von dem Engel zwei Linnen. Diese tragen sie in das Presbyterium und zeigen sie dort mit den Worten: „Cernitis o socii.“ etc.

So wurden allmählig mehrere Acte zugefügt, bis das Ganze sich zu einem nicht mehr in der Kirche zulässigem Schauspiele gestaltete. Ein solch erweitertes ist auch das hier abgedruckte, welches sogar mit deutschem Texte vermischt ist. Es ist also hier zwischen den über dem alten lateinischen Texte stehenden und den für die späteren und deutschen Worte erfundenen Melodien zu unterscheiden. Das erste Gesangstück S. 149, welches die Einleitung zum Osterspiele bildet, ist das zweite Responsorium aus der Mette für den Ostertag, welches, wie oben schon angeführt wurde, am Schlusse der letzten Lektion wiederholt wurde, aber laut Angabe der Rubrik ohne Gloria Patri.

Es ist hier nicht vollständig angeführt, weil es wahrscheinlich als bekannt vorausgesetzt wurde. Der vollständige Text heißt: Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum. Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto jam sole.

Die hier verwendete Neumenschrift ist der Form nach eine seltene, nur aus den einfachsten Neumengruppen bestehende, nämlich aus dem Punkte, der Virga, ein Strich mit rechts gekehrter Fahne, der Climis oder Clivis, welcher eine doppelte Bezeichnung hat, eine Virga mit linkagekehrter Fahne und dieselbe Figur mit einem zweiten abwärtsgehenden Striche; der Podatus hat kein eigenes Zeichen, er wird nur aus dem Punkte und der Virga gebildet. Es fehlt aber, wenigstens in der vor-

liegenden Darstellung, die Genauigkeit, da man nicht sicher entscheiden kann, wo der Clinus jedesmal enden soll, da sehr oft dort, wo er wirklich endet, die Melodie ein entschiedenes Veto einlegt. Die Notirungsarten, die sich gewöhnlich in den alten Codizes finden, sind folgende:

1. Die Neumen sind ohne Linien, aber auch ohne Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe in bestimmten Gruppen an einander gereiht, diese ist die älteste, 8. — 12. und 13. Jahrh.

2. Die Neumen sind in ihrer ursprünglichen Form auf Linien gestellt, und zwar in mehr runder Form oder schon zur eckigen geneigt. 11. — 12. Jahrh.

3. Die Neumenformen werden kräftiger und der gerundeten Form ähnlicher, die deutsche Notenschrift vom 13. Jahrh. bis auf unsere Zeit im Kölnischen und Mainzischen erhalten.

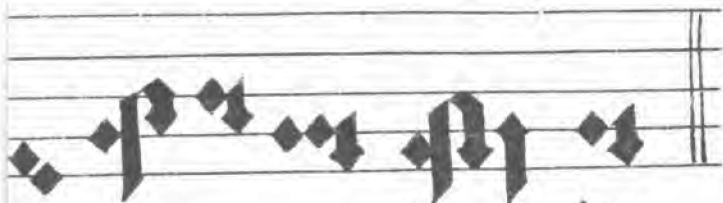
4. Die Neumen werden kräftiger und nehmen scharfe quadratische Formen an, die romanische Schrift vom 12. Jahrh. bis auf unsere Zeit.

Zwischen dem Gebrauch, die Neumen rücksichtslos auf Höhe und Tiefe aneinander zu reihen und sie auf Linien zu setzen, tauchte der Versuch auf, Höhe und Tiefe durch höhere oder tiefere Stellung zu unterscheiden, während andere den Neumen Buchstaben beisetzen, um deren Tonwerth zu bestimmen. Um die Sache vollständig klar zu machen, gebe ich in der Beilage 1 den ersten Satz des Einleitungsgesanges vollständig in den drei Hauptnotirungsweisen und zwar 1. nach einem Codex des nürnbergger germanischen Museums aus dem 13. Jahrh. 2. nach einem Antiphonar, Wien 1519 und 3. nach der Lecoivre'schen Ausgabe, welche den Cod. von Montpellier abdruckt. Diesen drei Lesearten füge ich im Texte die Leseart der Schoenemann'schen Ausgabe p. 149 in der Uebersetzung in modernen Noten bei.

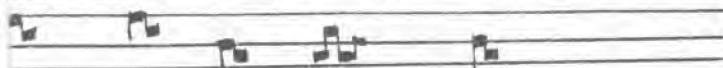
In Beilage 2 aber gebe ich das zweite Alleluja, das die meisten Neumen-Gruppen enthält, in sämmtlichen genau charakterisirten Schreibweisen. Aus ersterer Darstellung ersieht man die Varianten, aus der anderen die Schriftformen.

Die Varianten sind an sich nicht erheblich und stellen sich leicht als spätere Abweichungen oder Verbesserungsversuche dar. Die richtigere Fassung findet man in der Regel in der älteren neumatischen Schrift ohne Linien. Ich führe einige Beispiele an: über der Silbe „trans“ steht in No. 1 der Epiphonus, oder die aufsteigende Plica, ein zur nächsten Note aufsteigendes Portamento. In No. 8 ist es durch einen Podatus dargestellt, der gerade die gegentheilige Bedeutung hat, indem in der Regel die zweite höhere den Accent hat. Die Doppelvirga über „et“ ist in No. 3 und im Osterspiel p. 149 richtig übersetzt, No. 2 giebt sie mit F E F. Die bei Schoenemann ungenau gezeichneten Clinis erhalten durch die Beil. 1 ihre richtige Deutung; über „ba“ ist sie durch D F und über „tum“ mit G E zu geben. Der in No. 1 über „tum“ stehende Scandicus ist in 2 und 3 nicht dargestellt. Schoenemann hat hier E G und scheint dem





lu - ia.



lu - ja



lu - ja



lu - ja



lu - ja

Original sich mehr zu nähern, das sicher mit E F G zu übersetzen ist. In No. 3 ist das Bestreben sichtbar, die Neumengruppen der Quantität der Silben anzupassen, was aber immer mehr oder weniger auf Kosten der musikalischen Phrasen geschieht. Hier singt No. 3 auch die über „ba“ gehörige Phrase über „Sa,“ weil dem Uebersetzer die lange Phrase über der kurzen Sylbe „sa“ nicht behagte, aber er hat damit die ganze Gliederung der Melodie zerstört.

Die Notenschriftformen auf Beil. 2 sind folgende:

1. Neumenschrift nach dem durch Lambillotte facsimilirten Codex von S. Gallen. IX. Jahrh.

2. spätere Schrift mit gröberen Zügen. XI. Jahrh.

3. und 4. repräsentiren Neumenschriften mit Andeutungen über Höhe und Tiefe. No. 3 ist nach einem Codex der Trierer Dombibliothek. Die Stellungen sind nur annähernd. No. 4 ist eine Nachahmung eines Facsimiles in de Coussemaker's „Hist. de l'harmonie au moyen âge“, welcher die Behauptung aufstellt, dass die Linien hier gänzlich fehlen. Ich möchte es jedoch bezweifeln, sondern vermuthen, dass durch die lange Zeit die nur mit einem spitzen Instrumente eingedrückten Linien unsichtbar geworden sind. Ich habe diese Beobachtung sehr oft gemacht. Außerdem sind selbst im Facsimile die einzelnen auch noch so entfernten Punkte so linienrecht gesetzt, dass diese Genauigkeit aus freier Hand und durch das bloße Augenmaß nicht zu erreichen gewesen wäre.

No. 5 stellt eine Neumenschrift dar, welcher zur Bestimmung der Tonhöhe die Buchstaben beigefügt sind. Sie wird auch nach Erfindung der Notenlinien noch in Anwendung gebracht, in jenen Fällen, wenn der Autor die Notenlinien vermeiden wollte.

No. 6. Ist eine Probe der Notirung des Codex von Montpellier. Hier sind zwar die ersten 5 Buchstaben von C an mit den Noten-Namen gleichlautend, aber von a an, welches mit h bezeichnet wird, läuft die alphabetische Ordnung fort:

a h b c d e f g a h

h i \ k l m n o p q

No. 7. ist die zur Quadratschrift,

No. 8. die zur deutschen Schrift sich neigende Form.

No. 9. stellt die ausgebildete deutsche kleine Neumenform dar, welche die ursprüngliche Gestalt derselben besser conservirt als die Quadratschrift. Sie wurde mit dem Namen *capita muscarum* „Mückenköpfe“ bezeichnet.

No. 10. ist die große Form dieser Schrift, wie sie in den großen Choralbüchern vorkommt.

No. 11. stellt die Quadratschrift dar, wie sie sich aus No. 7 herausbildete.

No. 12. wurde in polyphoner Schreibweise gebraucht.

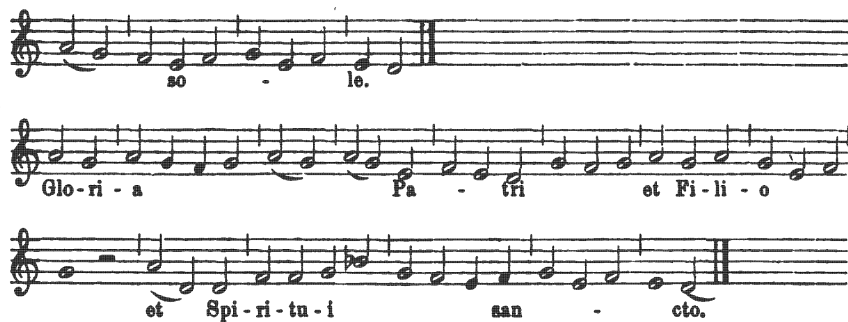
Nr. 13. ist die in den großen Chorbüchern gewöhnliche Quadratschrift.

Nr. 14. bietet die in dem Werke gebrauchte Neuenform.

Dieses mag genügen eine richtige Vorstellung von der Natur der Neumen und deren Uebergang in die jetzige Choralschrift zu vermitteln. Ich schreite nun zu den Melodien des Osterspieles, aus dem ich zuvor die dem kirchlichen Drama angehörigen mit den im Werke vorkommen Melodien in modernen Noten gebe.

1. Einleitungsgesang.

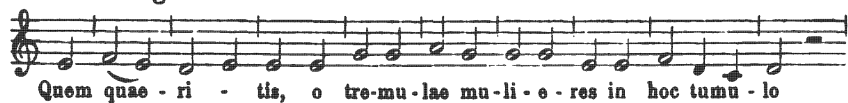
Dum tran - sis - set sa - ba - tum
 Ma - ri - a Mag - da - le -
 na et Ma - ri - a Ja - co - bi
 et Sa - lo - me e - me - runt a - ro - ma -
 ta, ut ve - ni - en - tes un - ge - rent
 Je - sum al - le - lu - ja
 al - le lu - ja
 V. Et val - de ma - ne
 u - na sabba - torum ve - ni - unt ad mo -
 nu - men - tum or - to jam



2. Die Frauen singen zu einander.



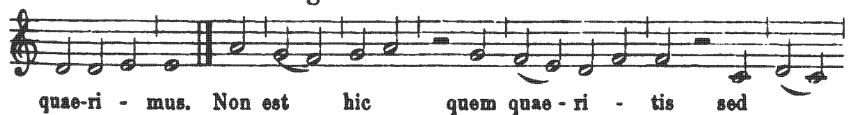
Der Engel zu den Frauen:



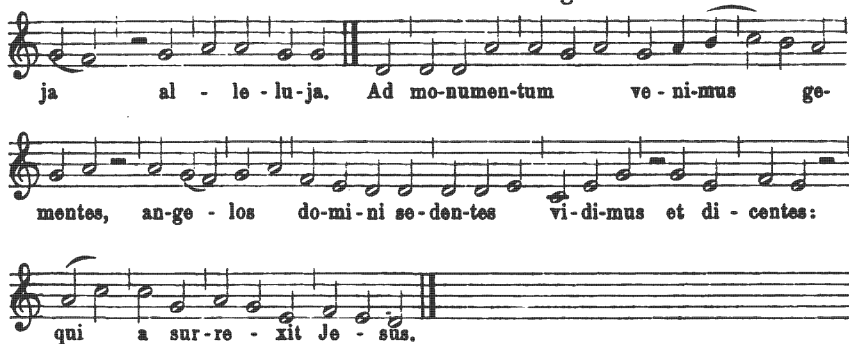
Die Frauen:



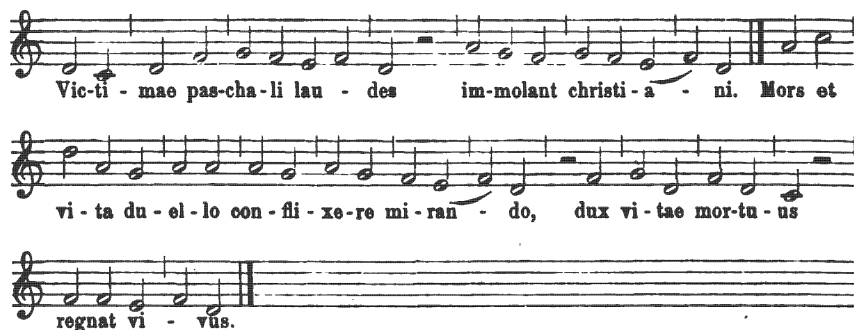
Der Engel:



Die Jungfrauen kehren dann zum Chor
zurück und singen:



Seite 166.



Die hier angeführten Gesänge bildeten das alte kirchliche Osterspiel. Die Melodien stimmen größtentheils mit den in anderen Ritualien vorkommenden.

Außer diesen kommen im vorliegenden Osterspiele noch folgende lateinische Gesänge vor: 1. Jam percusso heu^{*)} pastore, welchen die zweite Maria und 2. Sedeamus, welchen die dritte singt. Beide gehen nach einer Melodie.

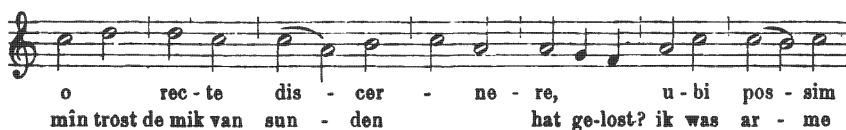
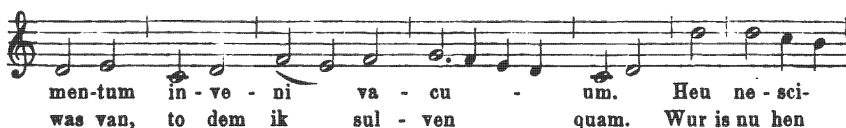
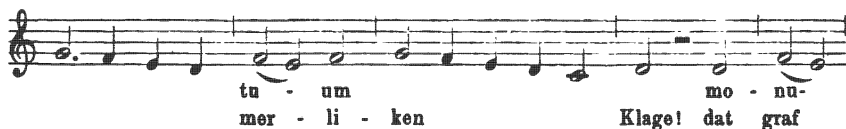
3. „Omnipotens pater“ 4. „Amisimus enim solatium“, welchen die Frauen zusammen singen, sodann der Gesang des Krämers: Huc propius flentes accedite, die Antwort der Frauen: Dic tu nobis mercator und die Antwort des Krämers: Hoc unguentum sind ebenfalls gleichen Melodien unterlegt.

Während die Frauen zum Grabe gehen, singen sie: „Hinc eamus, ut ungamus“ etc.

Nachdem die Frauen mit dem Gesange: Ad monumentum venimus, aus dem Grabe getreten, singen die erste und zweite Maria den alten Hymnus: „Jesu nostra redemptio“, dessen hier notirte Melodie ganz mit der im Dominikaner Antiphonar enthaltenen stimmt.

^{*)} Im Original „heu“.

Von jetzt scheinen die beiden ersten Marien aus dem Spiele abzutreten, da nun nur mehr die dritte, Maria Magdalena singt. Gleich nach dem Abgange der zwei ersten Marien klagt sie: Cum venissem ungere mortuum. Dieses Lied enthält drei Strophen, deren Melodie sich auch im Deutschen wiederholt, weswegen ich die erste hier in Noten gebe.



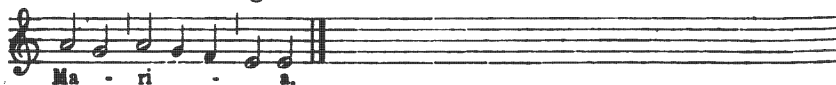
Nun folgt die Scene, in welcher der Heiland der Magdalena erscheint und sie fragt:



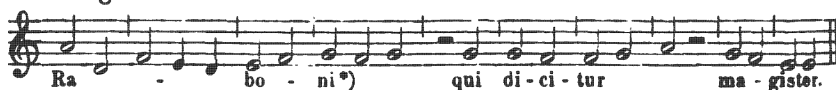
Magdalena antwortet:



Der Heiland singt:



Magdalena ruft:



Der Heiland singt dann 4 Strophen eines Hymnus, nach jeder der ersten drei antwortet Magdalena mit einem Rufe des grossen Trisagion; nach der ersten: Sancte Deus, nach der zweiten: Sancte fortis, nach der dritten: Sancte et immortalis, miserere nobis.

Die Noten der Schoenemann'schen Ausgabe sind nicht ganz richtig. Ich schreibe daher die erste Strophe hier ab im Hinblick auf die übrigen berichtigt:



*) In der Copie S. H. Schoenemann heisst es: Ita bone was wahrscheinlich ein Leseversehen ist.

**) Die Texte sind vielfach verdorben worden, was sich bei den obwaltenden Verhältnissen der Spieler und Schreiber solcher Volksschauspiele, die oft des Lateinischen nicht kundig waren, leicht denken lässt. Sola giebt keinen Sinn es muss stola heissen, wie Mone p. 17 hat. Der Codex des germ. Museums hat a stola, ebenfalls unrichtig. Super ist ebenfalls unstatthaft; es muss entweder se per heissen, wie Mone liest, oder semper wie im Codex des germ. Museums steht. Damit fällt die Bemerkung Schoenemanns, welcher diese Strophe so gelesen wissen will, wie sie unter den Noten steht. Er bezieht sie auf Maria. Es ist aber hier nicht von einem Liebesopfer Magdalenas die Sprache, sondern von dem sterblichen Leibe Christi, dieses zeigt der Zusammenhang. Denn

1. in der zweiten Strophe ist zum Gegensatze zum ersten vom veränderten, verherrlichten Leibe Christi die Rede,

2. die dritte Strophe „Ergo noli me tangere“ bestätigt dieses; hier bildet die Erklärung des Leibes Christi den Grund, warum Maria nicht klagen soll.

3. auch die deutsche Uebersetzung spricht hierfür, sie heisst:



Magdalena:



Die vierte Strophe bei Schoenemann: „Ergo noli me tangere“ steht im Codex des germ. Museums an dritter Stelle, ebenso bei Mone p. 18, und dieses ist das Richtige, wie der Sinn des Ganzen ergibt.

Nach diesem Hymnus singt Magdalena zuerst lateinisch: Vere vidi dominum vivere, diese Beigabe steht im Codex des germ. Museums und bei Mone.

Nachdem ich die lateinischen Gesänge besprochen, wende ich mich zu den deutschen.

(Schluss folgt).

Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach, 1534—1544

(im Besitz der öffentlichen Kunstsammlung in Basel).

(Schluss).

V.

Erwürdiger Hochgelertter vnd günstiger lieber Her, dafs ich euch so lang nit geschriben, ist vrsach dafs ich euch mit meinem schlechten schreyben nit hab wollen bemüen, zum tail auch, dafs ich an dem ellenden Podagra lang gelegen bin; ich glaub gäntzlich, es sey mir dafs Podagra nit

Minen mynscheliken licham (sic!)
Den ik van miner muter nam
De doch to voren
Ungemagen gekoren
Ere he de marter lede
Nach mynscheliker art unde sede.

4. diese Strophe mit sola kann nicht auf Magdalena bezogen werden, da nicht sie allein den Herrn zu salben kam.

Dass „tulit“, die dritte Person für tuli steht, wie man es erwarten sollte, da Christus von sich selbst spricht, ist daraus erklärlich, dass dieser Hymnus ein früher in der Kirche üblicher war, also von Christus handelte, und hier wie andere kirchliche Gesänge aufgenommen, nicht aber eigens zu diesem Zwecke gedichtet wurde. Dagegen spricht der deutsche Text schon in der ersten Person.

von Wasser trinken kommen, sonder von guttem Wein. Ich bin aber fro, got hab lob, daß es mir vergangen ist, Wil mich hinfür baß halten, wilß got.

Mein lieber Her wißt, daß es mir sonst wol gat vnd yetz gesund bin deßgleich mein Haußfraw. Aber ain kind 4 Jar alt ist mir gestorben, welchs mich ser bekümmert hat, muß es doch got bevelchen, welcher mir ain anderß geben hat, yetz ij jähig. Wo ir frisch vnd gesund mit ewer lieben Haußfrawen vnd kinden siendt ist mir ain große freud. Mein lieber Her, diese zwen Gsellen dunkent mich zwen fein geschickt gsellen sein, habendt mich gebetten ain brieflin an euch zu schreyben, ob sy möchtendt zu Basel vnderkommen. Hab ich in dester lieber zu willen wöllen werden, vorab die weyl sy auch literas commenticias haben an Herrn Hieronymum Frobenium vnd Episcopium, darum ist mein bit an euch, wo ir sy erkennen werden als geschickt fein gsellen, wöllen in auch fürderlich sein. Der ain vnder in, hat Jura gstudiert wie ich vermein, het großen lust weytter darin zu studieren. Ich bit euch mein lieber Her, wöllent mir Gryneum auf daß höchst salutiren, und sprecht zu im, ich wöll im bald etwais schicken, daß im gefallen werd, hab ich yetz von kurtze der zeyt nit künden auß schreyben. Damit siend got dem Herren bevolchen mit ewern gantzen Hauß. Geben eylent am 16. Augusti 1540.

E. E. williger vnd vnderthäniger
Sixt Diettrich.

VI.

S. Erwürdiger Hochgelertter getrewer vnd villieber Her vnd bruder Ich schick euch bey zaiger diß brieflinß 50 Gangfisch, bit euch fräntlich ir wöllen an dem klainen für gut haben, dan het ich mer oder größer, ich wölt euchs auch geschickt haben; siend mir heuer nit größer geratten. Ich bin deß willenß nach Ostern widerum gen Wittenburg do man mein fast begert, vnd so meine Hymni*) getruckt werden wil ich euch auch ain Exemplar zuschicken vnd schencken. Mein lieber Her, es ist mein fräntlich vnd trewlich bit an euch, ir wöllen die andern 50 Gangfisch etwan in ain schlecht dach ein binden vnd einschlagen, vnd so ir mügt, auff daß fürderlichst gen Colmar dem Statschreyber mit sampt dem brieflin zu schicken. dan als ich waiß so hapt ir alle acht tag fur vnd botschafft von Basel gen Colmar. Thundt daß best lieber Her, damit sy dem Statschreyber gewißlich vnd auf daß beldest werden, ee die Fasten gar vergang; doman thundt ir mir ain großen mächtigen dienst. Vnd wan ir mir wölt schreyben, so schreybt mir latinisch und nit teutsch; der nächst brief ist teutsch gewesen vnd nit ewer Handtgeschrift. Ain klainß zedelin ewer Handtgeschrift freudt mich baß, dan wan sunst ain Ryß papyr vol geschriben wer. Dan

*) Novum opus musicum, tres tonos sacrarum hymnorum continens etc. Viteborum apud Georghium Rhaw 1545. (Bathsbibl. in Zwickau, Kgl. Bibl. Berlin nur 12 latein. Gesaenge.

behüt vnß got der Her alle zeyt vor übel Amen. Eylentz geschriben.
Geben am 14 delfs mertzenß 1544.

E. E. vnderthäniger Sixt Diettrich.

Hand die wal vnder den Gangfischen,
vnd bevelchend, daß die andern dem statschreyber
zugehörig etwan nit naß werden.

Recension.

Philipp Spitta. Johann Sebastian Bach von . . . Erster Band. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1873. 1 Band in gr. 8. XXVIII, 855 und 6 Seiten Musikbeilagen (1 Joh. Christoph Bach, 1 Tom. Albinoni, 3 J. S. Bach) Preis 13 M. 50.

Wir haben hier ein Geschichtswerk erhalten von eminenter Bedeutung. Obgleich wir in der Kunstgeschichte der Musik nicht arm an hervorragenden biographischen Werken sind, ich erinnere nur an Jahn's Mozart, Chrysander's Händel, Thayer's Beethoven, so waren die Schwierigkeiten dem Bach-Biographen gegenüber so ganz anderer Art, dass eine eminente Kraft dazu gehörte in dieses Chaos — bestehend aus einigen trockenen biographischen Nachrichten, die theilweis noch ungeprüft waren, und einer ungeheuren Masse von Kompositionen, ohne Datum und Ort, oft nur in Kopien vorhanden — Ordnung zu bringen und ein so vortreffliches Werk zu schaffen. Der Bach-Biograph musste ganz eigene Wege einschlagen, um zu seinem Ziele zu gelangen, und nur aus den Werken der älteren Kunstgenossen Bach's konnte auf den Bildungsgang desselben zurückgeschlossen und die vorhandenen Werke chronologisch geordnet werden. Hierzu gehörte die umfassendste Kenntniss der damaligen Musikzustände, ihrer Meister und ein feines Beobachtungsvermögen stets das Richtige zu treffen. Wie leicht war hierbei ein Irrthum möglich, der statt Klarheit noch mehr Verwirrung stiftete. Zieht man diese Momente alle in Betracht, so ist es bewundernswerth was der Verfasser geleistet hat, denn klar und logisch entwickelt sich Bach vor uns und wächst vor unsern Augen zu dem unübertrefflichen Meister heran.

Die ersten 175 Seiten sind den Vorfahren Bach's gewidmet und bilden das 1. Buch. Den bedeutendsten Trägern dieses Namens sind ausführliche Biographien gewidmet nebst Besprechung ihrer Werke. Hierzu gehören besonders Johann Christoph Bach, Michael B. und Joh. Nikolaus B.

Das 2. Buch umfasst die Kindheit und Ausbildungsjahre Joh. Sebastian Bach's (1685—1707). Die wenigen biographischen Nachrichten würden einige Zeilen ausfüllen und der Biograph musste sich, wie oben schon gesagt ist, sein Material erst aus der Musikgeschichte holen und deren Träger studiren, um auf den Bildungsgang B.'s ein Urtheil zu gewinnen. Hiernach konnten erst seine frühesten Kompositionen aus-

geschieden werden, die bisher meistentheils ohne gehörige Prüfung und Vorkenntnisse durch einander veröffentlicht worden waren. Eine große Hilfe fand der Verfasser an dem Herausgeber der Werke B.'s, welche die Bach-Gesellschaft veröffentlicht, Herrn Dr. W. Rust in Berlin, und diesen gemeinsamen Bestrebungen haben wir das überaus günstige Resultat zu danken. Der Herr Verfasser führt uns eine Reihe damaliger Komponisten vor, die auf den Bildungsgang B.'s von Einfluss waren, hierzu gehören die nordländischen Organisten und Komponisten Georg Böhm in Lüneburg und Buxtehude in Lübeck, außerdem Kuhnau, Pachelbel, Bruhns u. a., deren Werke geprüft und einer eingehenden Besprechung unterzogen werden. Herr Spitta besitzt eine sehr anziehende Art und Weise die Kompositionen dem Leser durch Worte vorzuführen und ein klares Bild des Eindrucks derselben hervorzurufen. Schon in der Vorrede sagt der Herr Verfasser: „der musikalische Schriftsteller wird sich hier immer in einer besonders schwierigen Lage befinden. Er kann die Grundstoffe einer Form vorlegen, die Modificationen aufweisen, welche sie im einzelnen Falle durch das künstlerische Subject erfährt, ein wesentlich Musikalisches, der Stimmungsgehalt, ist dadurch immer noch nicht dem Leser vermittelt. In der Vocalmusik bildet das gesungene Wort eine Nothbrücke; in der Instrumentalmusik hat man die Wahl, entweder den Leser einem anatomischen Praeparat gegenüber zu stellen, oder den Versuch zu machen, mittelst eines kurzen Wortes die Stimmung zu bannen, welche allein das Präparat zu blühendem Leben erweckt. Ich habe das letztere vorgezogen und muss es darauf ankommen lassen, in wie weit das, was ich bei diesem und jenem Musikstücke empfinde, auch die Empfindung anderer ist.“ Der Wille ist hinter der Ausführung nicht zurückgeblieben. Der Verfasser findet nicht nur das richtige Wort, sondern weiß auch den Leser zu fesseln und für die Komposition zu interessiren.

Das 3. Buch umfasst die Zeit von 1707—1717, in der Bach Organist in Mühlhausen und Weimar war. Das 4. und letzte Buch ist der Zeit in Cöthen (1717—1723) gewidmet, wo B. den Kapellmeisterposten bekleidete.

Es wäre wunderbar bei einem so umfangreichen Werke nicht auch auf Ansichten zu stoßen über die sich streiten ließe. Wir wollen nur zwei Punkte berühren. Seite 348 sagt Herr Spitta: „Er (nämlich Bach) hatte erkannt, dass das menschliche Organ soviel wie möglich seinen persönlichen, wenn man will, dramatischen Charakter abstreifen und, so weit es irgend angeht, zum Instrumente werden müsse, was selbstlos dem Ausdrucke einer allgemeinen religiösen Lyrik dient; mit dieser Erkenntniss war aber der Empfindsamkeit und der Vereinzelungssucht der älteren Kirchencantate die Freundschaft aufgesagt.“ Der Herr Verfasser will damit das Ungesangliche in B.'s Kompositionen vertheidigen und auf die Idee des Kirchlichen zurückführen, welche durch das Gesangliche, nach des Herrn Verfassers Ansicht, geschädigt würde, oder

in damaliger Zeit geschädigt wurde. Nur wenn das menschliche Organ den seelischen Ausdruck aufgibt und zum Instrumente herabsteigt, nur dann kann es erst der kirchlichen Idee gerecht werden. Dies ist der Grundgedanke des Herrn Verfassers, den er überall vertritt und vertheidigt. Wir können nicht umhin zu fragen: verwechselt nicht der gelehrte Herr Verfasser hierbei Komposition mit Kunstmaterial? Wenn die damaligen Komponisten in ihren Kirchenkompositionen dem Weltlichen zu sehr huldigten, so war doch keinesfalls das menschliche Organ daran Schuld. Wenn daher Bach seinen Zeitgenossen entgegen trat und eine wahre Kirchenmusik wieder herstellte, musste er dabei das menschliche Organ in seiner Eigenthümlichkeiten vernichten? Dass die übrigen Komponisten die Schönheit der menschlichen Stimme zum Nachtheile der Kirchenmusik benützten, rechtfertigt doch nicht Bach's Schreibweise, die Schönheit und Eigenart der menschlichen Stimme zu missachten. Bach wird hierbei auch keineswegs so selbstbewusst vorgegangen sein, wie Herr Spitta annimmt und sich ausdrückt, sondern seiner Neigung gemäß zum Instrumentalen gefolgt und durch die fortwährende Uebung im Orgelspielen nur musikalisch orgelmäßig gedacht und empfunden haben.

Den zweiten Punkt betreffen die eingestreuten zurücksetzenden Urtheile über den Zeitgenossen Bach's: Georg Friedrich Händel, die bei jeder Gelegenheit ganz unversehens wie heimliche Dolchstiche Händel versetzt werden. Es ist Mode geworden, oder vielleicht immer so gewesen (denn die Leipziger gaben sich schon damals alle Mühe Bach und Händel zusammen zu bringen, um die Freude an einem musikalischen Zweikampfe zu haben und schliesslich über einen zu triumphieren) dass ein Bach-Verehrer ein Händel-Verächter sein muss. Bach und Händel haben sich im Leben nie gesehen, und es war reichlich Raum für beide in Europa. Beide genossen den Ruf, die bedeutendsten Musiker der Gegenwart zu sein und erst die Nachwelt macht sie zu Rivalen, die sich das Hirn erhitzt, wer wohl der Größte von Beiden sei. Dass auch die beiden bedeutendsten Biographen Bach's und Händel's ihre Stimme in so schneidender Weise für und gegen in die Wagschale werfen, ist ein Unrecht, was sie nie wieder gut machen können. Die kleinen Nörgelein würde man Herrn Spitta verzeihen, da er der gereizte Theil ist, aber die Stelle Seite 638—641 ist krankhaft gesucht. In so breiter Weise über eine Sache sprechen, die sich gar nicht mehr nachweisen und entscheiden lässt und es an und für sich ganz gleichgültig ist, ob Händel oder Bach besser Orgel oder Klavier gespielt haben, ist höchst unerquicklich.

Obige menschliche Schwächen abgerechnet, sind wir dem Herrn Verfasser die größte Hochachtung schuldig und haben allen Respect vor seinem bedeutenden Talent: seiner logischen Schärfe und seinem musikalischen Urtheile.

Die Verlagshandlung hat es sich angelegen sein lassen das Werk in splendor Weise auszustatten, und was die Korrektheit des Druckes betrifft, so steht sie vielleicht ohne Gleichen da. Eitner.

Mittheilungen.

* Herr Albert Quantz, Postsekretär in Göttingen, sucht die Kompositionen seines Verwandten Johann Joachim Quantz, des bekannten Lehrers Friedrich des Großen auf der Flöte, zu sammeln und biographisches Material zusammen zutragen. Jede hierauf bezügliche Nachricht, sowie jedes Angebot zum Kauf nimmt derselbe mit Dank entgegen.

* Antiquarisches Bücher-Verzeichniss (Nr. 112) von J. A. Stargardt in Berlin enthält S. 23 ff. Lieder älterer Zeit, theilweise mit den Originalmelodien und S. 49 ff. Hymnologie mit Musik.

* Die Singakademie in Breslau hat im Jahre 1875 ihr 50jähriges Bestehen gefeiert und der jetzige Dirigent, Herr Dr. Julius Schaeffer, hat eine Uebersicht der Thätigkeit derselben, ihre Gründung und Fortentwicklung, nebst einer Biographie ihres Gründers, Joh. Theodor Mosewius, die von Dr. F. E. Baumgart begonnen und vom Verfasser vollendet wurde, veröffentlicht (Breslau, Druck von Rob. Nischkowsky 1875. 8. 62 pp.). Die Brochüre bietet des Interessanten überaus viel: Mosewius' Biographie, breslauer Musikverhältnisse und das reichhaltige Verzeichniss der seit 50 Jahren aufgeführten Werke. In Wahrheit eine stattliche Reihe; da ist wohl kein Komponist übergangen, der seit dem 16. Jahrhundert bis zur Jetztzeit nur irgend einen Anspruch auf Beachtung machen kann. Wir haben in den letzten Jahren so manche Brochüre über Singakademien und Gesangsvereine, durch festliche Gelegenheiten hervorgerufen erhalten, aber eine solche Fülle von Werken und ein solches Umfassen der ganzen Musikkultur haben wir nirgends wieder gefunden. Sebastian Bach und G. Fr. Händel stehen in der Quantität oben an. Von Bach sind allein 21 verschiedene Kantaten in 55 Aufführungen zu Gehör gebracht worden und von Händel 9 Oratorien in 61 Aufführungen und kleinere Gesangswerke 23 in 43 Aufführungen. Von älteren Komponisten nenne ich: Jacobus Gallus (4 Aufführungen), Palestrina (4), Michael und Jacob Praetorius (20), Bodenschatz (3), Joh. Eccard (42), Erythraeus (3), Hans Leo Hassler (1), Ludovico da Vittoria (1), Heinr. Schütz (6), Bernabei (2) u. a.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Der Sündenfall und Marienklage.

Zwei niederdeutsche Schauspiele etc.

herausgegeben von

Dr. Otto Schoenemann.

Besprochen von **Raymund Schlecht.**

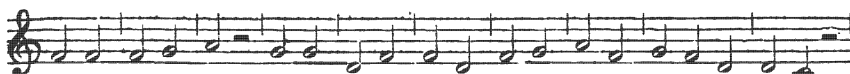
(Schluss.)

Die Einschaltungen in deutscher Sprache beweisen klar, dass das von Schoenemann abgedruckte Osterspiel schon ausserhalb des kirchlichen Ritus liege und zur Aufführung vor dem Volke bestimmt war. Die deutschen Einschaltungen dienten den lateinischen Text zu interpretiren und dessen Inhalt den Zuhörern zugänglich zu machen. In der Regel war der deutsche Text nur zur Recitation ohne Noten bestimmt; bisweilen wird er auch gesungen.

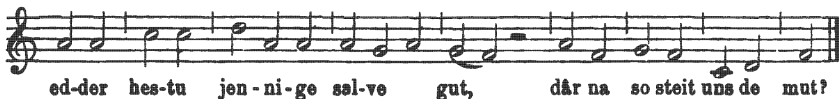
Die Strophe: Jam percusso ceu pastore, ist so interpretirt:

O wie jämmerlich das steht,
Dass das Vieh ohne Hirten geht,
Das mag man hier wol schauen
An uns drei viel armen Frauen,
Seit wir den Heiland han verloren;
Der uns zu Troste war geboren.

Der erste deutsche Gesang ist an den Spezerei-Krämer gerichtet, nachdem die Unterhandlung schon in lateinischer Sprache geführt wurde, singen die Frauen:



Sa - ge uns, cra - mer, le - ve vrunt is dy van ar - se - di - ge icht kunt,
Monatsh. f. Musikgesch. Jahrg. VII. Nr. 10.

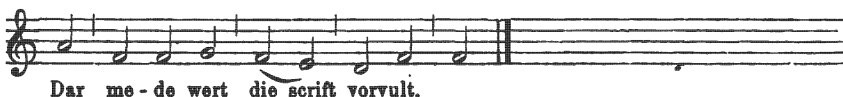


Der Krämer antwortet in derselben Melodie, schließt sie aber so:



Ich halte den ersten Schluss für richtiger, weil das Gesangstück in seiner Anlage dem sechsten Ton entspricht, folglich in F schließen muss, weshalb dieser Schluss in G auch dem Gefühle widerstrebt.

Die Richtigkeit dieser Annahme wird bestätigt durch den Gesang des Johannes in der Marienklage p. 136, in der dieselbe Melodie verwendet und ganz genau notirt ist, dort heißt der Schluss:



Dieser Austausch der Melodien von einem Spiel ins andere zeigt die Abstammung derselben von einem Regisseur.

Hierauf folgen wieder Gespräche mit dem Krämer, der den Frauen speziell seine Spezereien empfiehlt. Von Hinc eamus p. 154 an erklären die deutschen Strophen wieder die Gesänge in lateinischer Sprache.

P. 157 beginnt die Scene zwischen Maria und Christus. Sie wird eingeleitet durch einen deutschen Klaggesang Magdalenas über ihre Sünden in schöner eigener Melodie von 2 Strophen:



Nun beginnt der Hymnus: „Cum venissem“. Nach jeder Strophe folgt eine deutsche zu sprechen und eine in derselben Melodie wie die lateinische zu singen. Die Strophen des deutschen Textes sind versetzt und passen nicht zu den lateinischen, nämlich zu: En lapis p. 159 gehört

die Strophe: Dorch God, gi vrowen, p. 160 und zu: Dolor crescit etc. p. 160 Der mertere Smerte etc.

p. 165 wird der lateinische Gesang: „Vere vidi dominum vivere“ nach derselben Melodie auch deutsch gesungen.

Hierauf folgt eine Ansprache Magdalenas an die Sünder über die Leiden und den Kreuzestod Christi, der den Frommen das ewige Leben, den unbulsfertigen Sündern aber das Verderben bringt.

Zuletzt finden wir noch eine paraphrasirte Uebersetzung des „Victimae paschali laudes“.

Hier tritt nun eine neue Scene ein. Thomas glaubt der Aussage der Magdalena nicht, worüber sie ihn tadelt. Er aber sagt, er glaube nicht, bis er dessen Wunden fühle. Maria verspricht ihn zu Jesu selbst zu führen. Als er ihn findet spricht er: „Sage mir Meister, wer du seist; Maria hat mich an dich geweis't“.

Da folgt nun die in der hl. Schrift erzählte Bekehrung des Thomas. In dieser ganzen Scene kommen nicht nur keine Noten vor, sondern es heisst stets nur: Spricht.

Jetzt erst folgt der Schluss des ganzen Dramas durch die Fragen an Maria-Magdalena: „Dic nobis Maria, quid vidisti in via“, hier heisst es ausdrücklich immer: „Singt“. Die Fragen und Antworten sind hier in lateinischer Sprache nur angedeutet, und immer in deutscher wiederholt. Das Ganze schließt mit der dritten Antwort Magdalenas: „Surrexit Christus spes mea, et praecedit suos in Galilea“.

God mîn Trôst is upgestân.

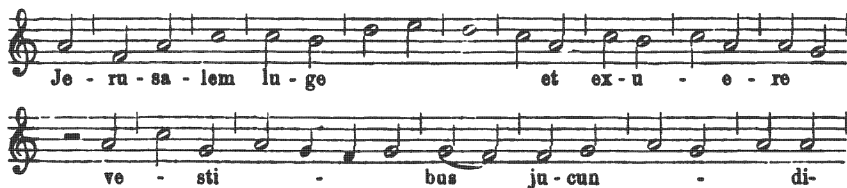
Unde is to Galilea gegân.

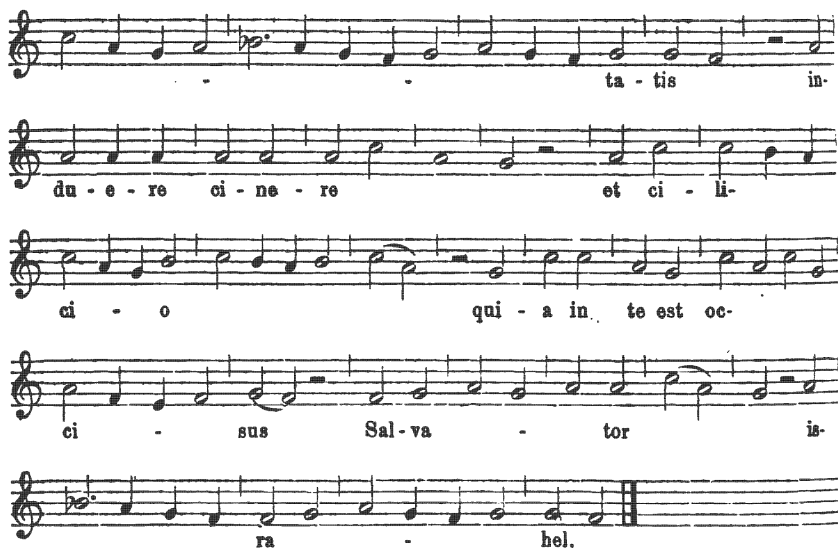
II. Die Marienklage.

Sie wird mit einer kurzen Bemerkung über die Zeit und Dauer der Aufführung eingeleitet. Es soll dieses Spiel beginnen, nachdem der Hymnus: „Crux fidelis“ gesungen ist, d. i. am Charfreitag nach der Verehrung des Kreuzes und darf sich nicht weiter ausdehnen als bis zur Vesper.

Diese Bemerkung darf uns nicht verleiten zu glauben, dass dieses Schauspiel in der Kirche aufgeführt worden sei. Es behandelt den biblischen Text ganz frei mit wenigen Anknüpfungen an den lateinischen Text. Der Stoff ist genommen aus dem Leiden Christi am Kreuz und seiner Grablegung.

Die Einleitung bildet das 2. Responsorium in der Mette für den Char Samstag, welches zur Trauer über den Tod des Heilandes auffordert:





Johannes verkündet nun den Hauptinhalt des Stückes, die Klagen Mariens. Auf die Bitte Mariens begleitet sie Johannes zum Kreuz. Als Maria den Gekreuzigten sieht, fragt sie:

Johannes mîn vil leve ôm,

Wat is, dat dâr hanget an dem bôm?

Wer isset, ein mynsche edder ein worm? etc.

Johannes antwortet:

Maria, leve vrundinne mîn,

Dat is de leve sone dîn,

Den hebben de jodden gevangen

Unde hebben en an ein cruce gehangen.

Diese Einleitung ist eigenthümlicher Art und setzt voraus, dass Maria gar nicht wusste, was mit ihrem Sohne vorgegangen.

Nun bricht sie in einen Klagegesang aus, welcher durch die zweite Antiphon der Laudes für den Charfreitag eingeleitet wird:



Hierauf beginnt sie deutsch: Wenet, gy truwen swesteren.


Diese Schwestern treten als erste und zweite Maria auf, die eine Maria Cleophas, die andere Maria Magdalena, sie singen über eine und dieselbe Melodie zwei Strophen eines wahrscheinlich älteren längeren Hymnus.

A




12) Mag et anders nicht ge - sin, 13) sê doch an de bruste mîn

B




14) Dâr mede ik dy gewydet hân 15) Woldestu my nu onderwegen lân,

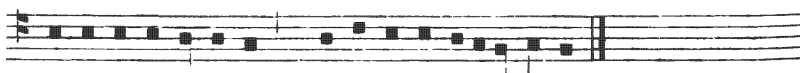


ik ho - pe gnade sunder wân

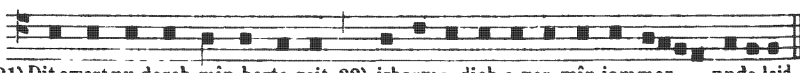
C



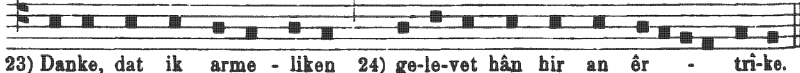
17) O du e-de-le he-re, 18) o du ût-flo-te-ne brunne.



19) Dîn herte to mich ke-re, 20) o alder werlt ein sunne

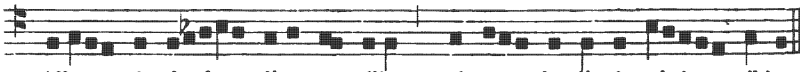


21) Ditswert nu dorch mîn herte geit 22) irbarme dich o-ver mîn jammer unde leid.




23) Danke, dat ik arme - liken 24) ge-le-vet hân hir an êr - tri-ke.

A

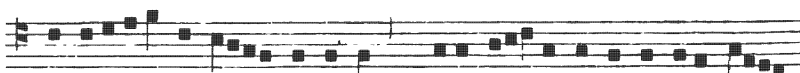


25) Aller - meist dorch di - nen willen; 26) de mo - der dîn du schalt stil-len

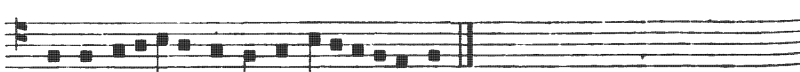


27) Dî-ner gnade se nur gert, 28) sê doch an dit grimmi - geswert.

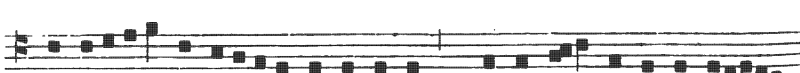
B



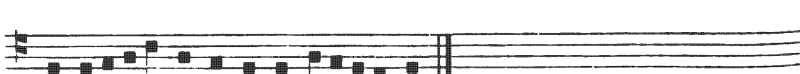
29) Wen ich nu so trôvich stê, 30) hure, scri - ge ich ach un-de o - wê,



31) ir bar-me dik nu, he-re mîn,



32) lât se an den . vroiden bliven 33) unde bring se an dîn rik,



34) wes mi - ner be-de twi-de - lik.

Betrachten wir zuerst den Liedbau. Diese Klage enthält der Hauptsache nach dreierlei Strophenbildungen, mit welchen auch die Melodien wechseln. Die erste mit A bezeichnete, besteht aus zwei einfachen Reimen. Als Repräsentant gelte:

12. Mag et anders nicht gesîn,

13. Se doch an de bruste mîn.

Das Versmaß kommt aber nicht immer so glatt weg, nämlich mit 7 Silben. Diesen gleichgebaut sind: 1. 2. 10. 11. 27. Dann finden sich 8 Silben in der Zeile, worin 2 Kürzen enthalten sind, nämlich 3. 9. 28., Zeile 31 beginnt mit einer kurzen Silbe. 25 u. 26 haben weiblichen Schluß. Neun Silben enthalten die Zeilen 4. 8. Man sieht daraus, dass auf Silbenzahl gar nicht Rücksicht genommen ist.

Die zweite mit B bezeichnete Strophenbildung besteht aus drei Zeilen, von denen sich zwei, auch alle drei reimen. Die Zahl der Silben wechselt zwischen 7 u. 10, doch ist die Normalzahl 8. Zu dieser Art gehören die Zeilen 5. 6. 7; 14. 15. 16; 29. 30. 31; 32. 33. 34.

In der Mitte sind zwei Strophen, mit C bezeichnet, eingeschaltet. Die erste besteht aus vier Zeilen mit wechselnden weiblichen Reimen, die zweite aus zwei Zeilen mit männlichen und zwei mit weiblichen Reimen. Die Abwechslung zwischen diesem Strophenbau ist aus den Buchstaben A, B u. C ersichtlich, lässt aber keinerlei Symmetrie erkennen.

Für jede der verschiedenen Versarten ist auch eine eigene Melodie bestimmt. Es sind deren also drei verschiedene: A, B u. C. Die Unregelmäßigkeit der Versfüße bedingte auch nicht nur eine verschiedene Textunterlage für jede Verszeile, sondern auch öfters Einschlebung einer oder mehrerer Noten.

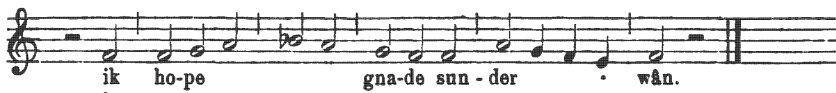
Die Notirungsweise ist sehr ungenau und ungleichförmig, kann aber durch Vergleichung der übrigen gleichartigen Sätze ziemlich nahe bestimmt werden.

Die Melodie A (S. 133) ist zu lesen:



Die Melodie B (Zeile 10):





Diese Melodie kommt viermal vor. Der eigentliche rhythmische Bau liegt in keiner Strophe ungetrübt vor, nämlich



Ich habe die hier in Rede stehende Strophe als Beispiel gewählt und die überflüssigen Silben mit ihren Noten eingeklammert, damit man zugleich ersehe, wie in abweichenden Fällen die Textunterlage zu geschehen habe.

Die Melodien sind auch hie und da abweichend. Ich habe hier die öfter vorkommende Leseart gewählt. Offenbar unrichtig ist in Zeile 5 das c statt F und die ganze Zeile 6, die um eine Quint zu hoch steht, was nur auf einem Schreibversehen im Original beruht.

Der Mittelsatz C besteht aus vier Doppelverszeilen, jede nach folgender Melodie:



Die Zeilen mit männlichem Reime erhalten am Ende die doppelte Schlussnote. Da die Versfüße nicht immer mit der Quantität der Silben übereinstimmen, die Thesis — der Niederstreich — aber stets auf die quantitirende Silbe treten muss, so gilt die rhythmische Scheidung nicht für alle Zeilen.

Das b steht im Originale nicht, ist auch nach der Lehre der Alten vom Triton hier nicht unbedingt nothwendig, da sie denselben beim Uebergange eines Gesanges zu einem andern, wenn auch unmittelbar folgenden gestatteten. Aber ich halte es für rathsam es zu setzen, da abgesehen von der schwierigen Intonation, die Härte des h die Wirkung der schönen klagenden Melodie sehr schwächt.

Die Eigenthümlichkeit, wie die Alten den Text unterlegten, indem sie mit Vorliebe kurzen Silben längere Melodiephrasen unterstellten, ist unserem Ohre fremd und unangenehm. Man könnte sie daher auf folgende Weise zugänglicher machen:



Wenn ich es hier bei strophenartig gearbeiteten liedförmigen Sätzen gestatte, von der alten Textunterlage abzuweichen, so kann ich es für den gregorianischen Gesang durchaus nicht billigen, denn hier

handelt es sich um musikalische Motive, welche durch Zusammenrücken auf eine Hauptsilbe unkenndbar werden, und den rhythmischen Bau mehr oder weniger alteriren.

An diesen Klagegesang schliessen sich die letzten Worte des Heilandes, welche nach dem Schrifttext gesungen werden sollen, da es heisst: „Salvator cantat“; die Melodien sind aber nicht angegeben. Die hier verwendeten Worte sind:

1. Hely-hely lama sabaktani.

2. Salvator cantat: „hoh“. Das kann nicht wohl richtig sein, „hoh“ ist kein lateinisches Wort; und ein deutsches passt nicht hierher; dem folgenden Texte nach, der von den Sündern handelt, könnte es etwa sein: Pater dimitte illis.

3. Hier ist kein lateinischer Text beigesetzt, es heisst blos Salvator. Hierher gehört: Mulier, ecce filius tuus.

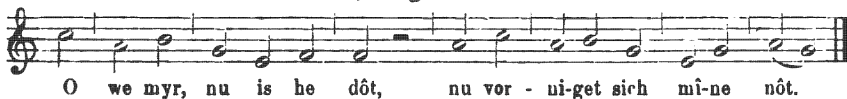
4. „In manus“, 4 Zeilen später heisst es: Pater in manus (tuas) commendo. Es lässt sich dieses Abbrechen des 6. Wortes vielleicht dadurch erklären, dass der Auctor den Heiland noch zuvor die folgenden Worte zu seiner Mutter sprechen lassen will, ehe er seinen Geist aufgeben wollte, und erst nach diesen Wörtern lässt er ihn den ganzen Satz sprechen.

5. „Consummatum est“ singt der Heiland, nachdem er den Inhalt dieser Worte deutsch in folgenden Versen gesprochen:

Here vader alder meist,

An dine walt bevele ik minen geist.

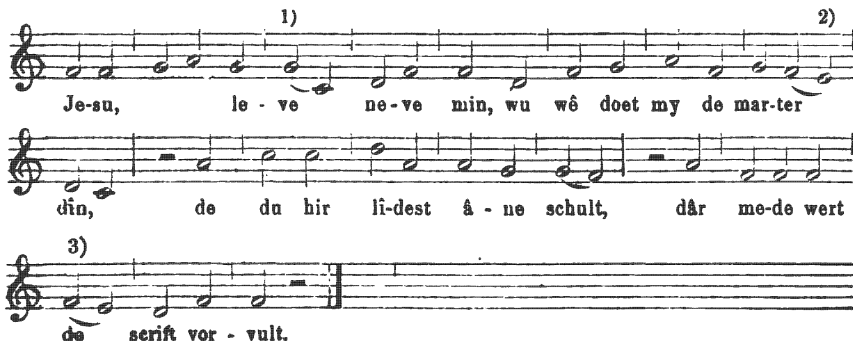
Als Jesus verschieden ist, klagt Maria:



Eine sehr frappante, den tiefsten Schmerz ausdrückende kurze Melodie, welche durch b nicht abgeschwächt werden darf.

Hierauf tröstet Johannes die Mutter des Heilandes und Maria antwortet ihm. Das Lied aus 4 vierzeiligen Strophen von unregelmäßigem Baue:

Die Melodie ist stets dieselbe:



In diesem Liede ist auch die Melodie in einzelnen Strophen unsicher. Namentlich ist es der Clinis, der schwer zu bestimmen ist. Bei 1) ist wohl keine andere Deutung melodiegemäÙ, 2) bestimmt sich aus der vierten Strophe und 3) aus der zweiten. In der dritten Strophe heiÙt der Schluss



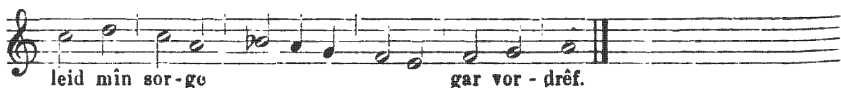
in der vierten F E C D F F. Welcher ist der richtigere?

Hier ist auch (p. 137 Zeile 3) eine Correctur des Ms. copirt, das falsch geschriebene G hat der Schreiber weggestrichen; das Zeichen X ist eine Note zu früh gesetzt, ist das Scheidezeichen zwischen der vorhergehenden und folgenden Strophe.

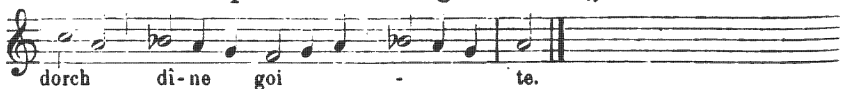
Nach einem Klagegespräche zwischen Johannes und Maria folgt ein Trostgesang des Johannes aus zwei Melodien erbaut; jede aus zwei Verszeilen bestehend.

Die Melodien folgen sich in nachstehender Weise:

A. A. B. A. B. Sie lauten so:



Die letzte Strophe hat einen längeren Anhang.



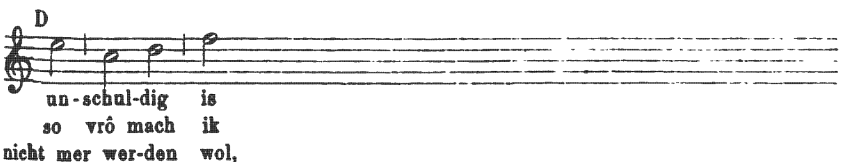
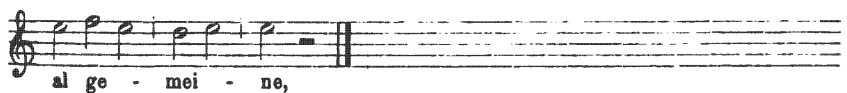
Ob dieser Schluss bloß für die letzte Strophe bestimmt war, bezweifle ich; glaube vielmehr, das er der ersten fehle.

Im folgenden Gespräch treten 4 neue Personen auf, nämlich: Petrus, die zweite Maria, Nikodemus und Joseph von Arimathia.

Nun folgt wieder ein Klagelied Marias, welches sich aus 4 Melodien in folgender Weise aufbaut. Die Melodie A enthält 4 Verszeilen und wiederholt sich — A. A. hierauf die Melodie B aus 2 und dann C aus drei Zeilen bestehend, die ersten zwei Zeilen wiederholen dieselbe Melodie, die dritte schließt die Strophe ab. Nun kommt ein Mittelsatz

von drei nur 4silbigen Zeilen, deren jede nach der Melodie D gesungen wird; hierauf folgt wieder die Melodie C. Der Reim der letzten Zeile trifft zusammen mit dem Reime der letzten Zeile im ersten Auftreten der Melodie C.

Die Melodien sind folgende:



Nach diesem Gesange tragen sie den Leichnam Jesu zu Grabe, und es folgt wieder ein Zwiegespräch zwischen Maria und Johannes.

Nachdem Johannes die am Grabe niedergesunkene Maria aufgerichtet hat, singt diese den Schlussklagegesang. Dieser besteht aus fünf Melodien.

Die erste A hat zwei Strophen. Jede Strophe besteht aus drei Zeilen.

Die zweite B und die dritte C haben nur je zwei Zeilen; die vierte

Hiermit findet das Stück einen würdigen Abschluss.

Es lässt sich nicht läugnen, dass diesem Schauspiele ein wohlüberdachter Plan zu Grunde liegt, den Zweck desselben zu erreichen, in den Gemüthern Mitleid mit den Schmerzen Marias zu erwecken, und den Entschluss sich den Kreuztod Jesu fruchtbar zu machen, zu befestigen. Ich glaube, dass mein Wunsch nicht vereinzelt stehen werde, solche Schauspiele möchten in entsprechender Bearbeitung hie und da wieder zur Aufführung gebracht werden.

Zwei Briefe von Sixt Dietrich an Bonif. Amerbach, 1517 und 1518.

(Im Besitz der öffentlichen Bibliothek in Basel.)

Bonifacio Amorbachio Viro undecunque doctis. prestantissimoque domino ac fratri suo omnium selectis.

S. Fraintlicher lieber M. Bonifaci vnd bruder, ewer schreyben zu mir gethan hat mich aus der maßen ser erfreydt, Darum ich euch fleißigen danck sag vnd wo ich euch diennen kan oder mag wil ich fürwar alweg geflissen sein. Item Ich schück euch hie bey meiner frawen ewer lied, bitt ich euch fraintlich, ir wöllendt für gut han an meiner schlechten Compolitz. Ich hab aber fürwar allen fleiß angelegt vnd hät ichs guldin mügen machen, ich hät es auch thun. Item An dem text fünd ich nichts befunders das zu emendieren sey, gefalt mir wol. Auch wist mein lieber bruder vnd her, das ich immer zu Straßpurg bin; er wil meinem herren, her hanfen Rudolfinger, yetzzumal zu schwer werden, deshalb ich mein frawen zu meiner schwiger mus thun; Vnd wil ich gen Costenz in hoffnung doselbst preceptor juvenum zu werden, als man dan mir zum tail geschriben hat. Wan das geschäch, hät ich am Jar bey fierzig vnd hundert guldin; daraus mießt ich die knaben speissen. Vnd ich hät mein befunderen sold, klaiden vnd behausung. Darum wil ich euch fraintlich bitten, ir wöllendt mit M. Mathis vnd mit dem probst in der Modernen Burfs,*) auch mit dem Bastian Scherer reden, das sy ain weyl patientz habend; geradt mir der dienst, wil ich sy in kurzem all bezalen; geradt er mir nit, wil ich dennoch müglichen fleys an zu keren, sy zu bezalen. Item Auch bitten den Vzen desgleichen. Wan ich gen Costenz kem, möcht er leycht mit mir reden; ich nem in gar zu mir.

Lieber Maister Bonifaci, wisendt das ich die acht tag zu Breyfach be Leib, dan mich ain gut gefel vnd her gebetten hat, im zu lieb zu pleiben. Dan er wil sein Ersten meß singen, vnd würt der Weck vnd

*) Ohne Zweifel ist damit die Nominalisten Burfs gemeint. Ueber die Burfsen der Universität Freiburg siehe: Dr. H. Schreiber, Geschichte der Albert Ludwig Universität zu Freiburg in Br. IV. und XII. Abschnitt.

Veltin auch kummen, desgleichen M. Lucas; vnd wo irs geschickten möchten, thätendt ir mir ain befunderen grofsen dienst das ir auch überher kemment mit dem Wecken; wolt ich in funderhait vm euch verdiennen wo ich möcht, dan ich noch vill mit euch zu reden hät, das ich nit als erschreyben kan. Bit euch fraintlich vnd trewlich, mag es geßein so kummedt, ich wolt euch wol als gern sechen; es ist vm zwen tag zu thun. Ich wollt zu euch gen Freyburg sein, wan ich meine schuldner bezalen möcht; so fürcht nur man wurd mich arristieren. Darum so wurd ich für ziehen. Item Ich bit euch auch fraintlich, machendt mir auch Carmina, wie irs dan ainmal angefangen hand, vnd wan ir kummen wollend, so pringendt mit euch. Lieber Maister Bonifaci, sagendt niemant auf erdtrich dz ich zu Breysach sey. Darmit bevilich ich mich euch.

Dominica ante Mathei 1517. [20. Septemb.]

Sixtus Diettrich.

II.

Humanis. et omnis discipline doctis. Bonifacio Amorbachio philosophie doctori suo ut fratri.

S. p. Mein lieber Maister Bonifaci, ich kan mich nit gnug verwunderen, das ir doch möchten gedencken, das ich euch möcht feind sein, so ich doch in der warhayt, got sey mein gezeug, nie lieberen herren vnd gesellen gewan, dan euch. Aber das ich euch solang nit geschriben hab vnd ir mir verweyßt, das möcht ich an euch auch klagen, dan ir mir bißher eben als wenig geschriben noch enbotten hand. Aber wie wol ich euch nichts geschriben hab, siend ir mir tag und nacht im gmüt; ich kan mich auch bas excusiren, das ich euch nichts geschriben hab, dan ir, dan ich gan vill zu schaffen hab. Aber ir nit, ir wöllendt dan eweren geschäft aufrichten mit ewerem allerliepsten, wie dan das fein deuffelin haist, so gib ichs wol nach. Vnd darum wöllen wirs gleych aufheben, vnd fürbas ain ander öfter schreyben. Mein lieber Maister Bo: als ir mich so fast bitten vnd so hoch ermanedt, das ich euch das ewer liedlin sol machen, vnd als ich ewer brief gelesen hab, ist mein aller größter freyd gewesen, vnd nach lesung ewers briefs ist ewer lied mit iiij stimmen in ainer stund darnach gar componiert gewesen; also groß ist mein begird euch zu diennen; vnd ir solt mich nit bitten, sunder gebietten, dan warlich, nichts mer beger ich, dan das ich euch vill diennen möcht vnd kündt, dan ir hands wol um mich verdiendt. Aber mein lieber M. Bonifaci, ich hab ains über mich genommen, das ich den Text ain wenig corrigiert hab. Main ich, ich hab im recht thun, dan ir michs gehaißen hand. Dan es hat sich nit wol wellen quadrieren, vnd darum nemmentz in dem besten auf. Het ich gewest was ewer mainung wer gewesen in den zway letzten gelsatzungen, oder was ir für hystori darein hettend wollen bringen, ich het euuchs auch gemacht. Aber ir künnedts yetz wol nach dem ersten machen. Ich bit euch auch, ir wöllend mir

den Text vol schücken, wan er auß gemacht würt. Vnd das ichs kurz mach, Wo ich euch diennen mag, bin ich geflißen vnd berayt vnd ist mein freyd.

Lieber M. Bonifaci, thund so wol vnd gebend den [beiliegenden] brief meiner schwiger vnd lesendt ir in. Vnd ich bit euch fraintlich, siend mir auch hilfflich, das mir meine leylach*) vnd biecher herauff kummedt, wie ir dan in meiner schwiger brief werden lesen. Wil ich warlich verdienen wo ich kan.

Item Meines stats halb wißendt, das es mir von den gnaden gotz wol gat vnd hab gnug was ich darf; desselben gleych gat es meiner frawen auch wol.

Item ir sollend mir oft schreyben vnd alweg latine, dan ich hab ewer brief wie gold, vnd schreybend mir ain wenig, das ichs bas lesen müg; ir verwickendt ewere buchstaben, das ich alweg ain halben stund muß darob sitzen, bis ichs lesen kan. Nit mer, dan land mich euch bevolchen sein, am sambstag vor Mathei 1518. [18. Septemb.]

Ewer williger Sixtus
Diettrich allzeyt ewer
bruder.

Um nun noch Einiges über die beiden Briefe von 1517 und 1518 zu bemerken, so lässt sich daraus mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit der Schluss ziehen, dass Dietrich in den vorhergehenden Jahren in Freiburg studierte (wie schon in dem 3. mitgetheilten Briefe zu lesen ist, „mich reuen meine jungen tage, die ich zu Freiburg so unnützlich verzert hab“) und sich mit Amerbach befreundete, dessen Aufenthalt in Freiburg zwischen den Jahren 1513 bis 1519 liegt. Als Student scheint sich unser Musiker verlobt und verehelicht zu haben, und um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, musste er, vielleicht als Schreiber, einen Dienst in Straßburg annehmen, der ihm aber nicht gestattete seine Frau bei sich zu behalten, so dass er sie zu seiner Schwiegermutter nach Freiburg zurücksenden musste, bis auf bessere Zeiten, die dann mit der Schulmeisterstelle in Constanx gekommen zu sein scheinen. Aus letzterer Stadt ist wohl auch der zweite Brief datirt, obschon der Name der Stadt nicht genannt ist.

Basel.

Ed. His.

Nachschrift der Redaktion. Beim Drucke der ersten 6 Briefe in Nr. 8 und 9 der Monatshefte ist es versäumt worden Herrn Archivar His in Basel einen Korrekturabzug zu senden und sind daher einige Irrthümer und Druckfehler entstanden, die hier ihre Erledigung finden sollen:

Die Briefe befinden sich nicht in der öffentlichen Kunstsammlung, wie Seite 122 und 139 angezeigt ist, sondern in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, die zugleich Universitätsbibliothek ist. Ferner sind die

*) leilach, das betttuch auf dem man liegt (n. Benecke, línachen, lilachen).

Briefe durchgehends mit lateinischen Buchstaben geschrieben und ist daher die 2. Anmerkung auf Seite 124 zu streichen, sowie die gesperrt gedruckten Worte sich in den Handschriften in keiner Weise auszeichnen. Außerdem sind folgende Worte zu verbessern: Seite 124, Zeile 3 von oben statt dgl. lies dz (das); dieselbe Seite, letzte Zeile Text, letztes Wort statt liegt lies liept. S. 125, Z. 14: „Ich het kain grössere freud“. S. 125, Z. 19: „Hab imis auch zu gefallen“. S. 125, Z. 28: „Nit mer dan land mich“, S. 126, 3. Brief, Z. 4 statt gehofft lies gehefft. S. 127, Z. 6 „dels ich mich dan frew“. S. 127, vorletzte Zeile Text statt Roffansis lies Roffensis. Seite 128, Z. 3: „alle mein Har gand mir gen perck“. Seite 140, Z. 11: „ob sy möchtend etwa zu Basel vnderkommen“. S. 140, Z. 11 von unten statt waifs lies main und Z. 8 von unten statt doman lies daran.

Mittheilungen.

* Die Neue Berliner Musikzeitung von Bote & Bock bringt in Nr. 35 und 36 einen sehr lesenswerthen Artikel aus der Feder Emil Naumann's: Ein bisher unbekannt gebliebener Vorgänger Seb. Bach's unter den Italienern. Dieser Vorgänger ist Alessandro Poglietti, von 1661 bis 1683 kaiserl. Hoforganist in Wien, und befinden sich einige seiner fugirten Orgelsätze, Ricercari genannt, auf der kgl. Privat-Musikbibliothek Sr. Maj. des Königs von Sachsen in Dresden. Durch solche Ausgrabungen wird es immer klarer, dass Bach und Händel nicht nur Begründer einer neuen Epoche waren, sondern auch die Schlusssteine der vorhergehenden, und dass sie eine lange Reihe von Vorarbeitern bedurften, ehe sie berufen waren die Epoche auf ihren Höhepunkt zu bringen.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 444. Enthält 2164 Werke: Geschichte der Musik, theoretische Werke, ältere praktische Musik, darunter auch alte hymnologische Werke, Opern, Kirchenmusik, Mozart-Haydn-Beethoven und neuere praktische Musik.

* Die in voriger Nr. besprochene Brochüre von Dr. Jul. Schäffer: Die Breslauer Singakademie. Ihre Stiftung, weitere Entwicklung und Thätigkeit in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens, ist buchhändlerisch durch die Leuckart'sche Sortiments-Buch- und Musikalienhandlung (Albert Klar) in Breslau zu beziehen. Preis 1 M.

* Als Mitglieder sind eingetreten Fräulein von Miltitz, Hofdame Ihrer Maj. der Königin Mutter von Sachsen und Herr Adolf Frölich, Stadtpfarrer in Dietsenhofen in der Schweiz.

* Herr F. Freiherr von Mettingh in Nürnberg hat der Bibliothek der Gesellschaft die Partitur (Kopie) der Oper „Les femmes et le Secret, Opéra comique en un acte par Monsieur Quetant mis en musique par Monsieur Vachon zum Geschenk gemacht. (1 vol. in fol. 74 pp. Pappband). Pierre Vachon ist 1731 zu Arles geboren und starb in Bern 1802. Obige Oper wurde um 1767 bekannt. Das Orchester besteht nie mehr als 2 Instrumenten und zwar aus 1 Violine und Bass.

* Hierzu eine Beilage.

MONATSHEFTE

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt Jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Die Rathsschulbibliothek in Zwickau in Sachsen.

Im Jahre 1843 hat irgend ein Wohlthäter der Musikwissenschaft in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Leipzig, Breitkopf & Härtel) einen Katalog der alten Musikwerke im Besitze der obigen Bibliothek veröffentlicht, der in Kürze und auch in großer Unvollständigkeit etwas über 60 Druckwerke des 16. und einige des 17. Jahrhunderts verzeichnet. Die Bibliothek blieb aber dennoch unbenutzt und verstaubte dermaßen, dass, als mein hochverehrter Freund, der Musikdirektor Otto Kade, in den sechziger Jahren von Dresden aus, wo er damals seinen Aufenthalt hatte, unter anderen sächsischen Bibliotheken auch die in Zwickau besuchte, sie ganz verkommen fand. Seine Sorgfalt, die er damals derselben widmete, erstreckte sich so weit, dass er sogar eins der seltensten Bücher in einen eleganten Einband binden liess, es sind dies die 10 Psalmen zu 4 bis 6 Stimmen von David Köler, Leipzig 1554, die sich wohl weniger durch ihren musikalischen Gehalt, als durch das Andenken auszeichnen, was in der Vorrede Ludwig Senfl gewidmet wird. Doch davon später. Zwickau ist Kohlenbergwerkstadt. Kohle hie, Kohle da, daher Alles, was in Zwickau längere Zeit unberührt liegt, mit schwarzem Staub bedeckt ist. Wie sich hierbei eine wenig, fast gar nicht benutzte Bibliothek befindet, kann man sich wohl vorstellen. Einige Stunden Aufenthalt in den Räumen genügen, um schwarz aus dem Schachte der Wissenschaft herauszukommen. Mein Freund Kade räumte damals gründlich auf und vervollständigte den Katalog, doch zu rechtem ruhigen Genuss muss er nicht gekommen sein, der Schmutz war zu arg. — Der damalige Bibliothekar, ein älterer kränklicher Herr, der jetzt (1875) das Zeitliche gesegnet hat, war auch froh, wenn sich Niemand um die Bibliothek

kümmerte und so kam es, dass Kade's Aufräumen zwar die Musikbücher vor dem Verkommen gerettet hat, sonst aber alles beim Alten blieb. In Zwickau kümmert sich keine Seele um die Bibliothek (die auch in anderen Fächern die größten Seltenheiten in Prachtexemplaren besitzt), und Zwickau selbst liegt so abseits vom Weltverkehr (17 Meilen von Dresden und 11 von Leipzig), dass es eines beträchtlichen Opfers an Geld und Zeit bedarf, wenn man die immerhin nur kleine Bibliothek benutzen will.

Die Vollendung meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts und die Melodien-Sammlung der Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts trieben mich doch endlich dahin, denn wo so seltene Bücher wie die Gassenhauerlin und Reutterliedlin von 1535 liegen, da müssen auch noch Schätze ähnlicher Art vorhanden sein, und aus dem jetzt verstorbenen Bibliothekar, Prof. Richter, war nichts herauszubekommen. Bewaffnet mit allen Hilfsmitteln und einem Kopisten, empfangen von dem neuangestellten Bibliothekar Herrn Dr. Weicker, der mit Begeisterung an sein neues Amt geht und mir jeglichen Dienst mit der größten Liebenswürdigkeit leistete, habe ich die Bibliothek zwar im schwarzen Gewande gefunden, aber sonst geordnet und die Musikwerke zusammengestellt. Manche in derben alten Einbänden, manche aber auch in dem Urzustande, wie sie aus der Druckerei gekommen sind. Die Mehrzahl ist komplet und wären wohl die inkompletten Werke aus dem Wust von Stimmen, die sich in ein Packet zusammengebunden vorfinden, freilich im grässlichsten Zustande, zu kompletiren, denn als ich die dicke Lage schwarzen Staub entfernt hatte, fand ich noch ungebrauchte, unaufgeschnittene Stimmen vor, die freilich erst durch Vergleichung geordnet werden könnten. Bis zum Einbinden einiger Seltenheiten, die noch in ihrem Urzustande komplet vorhanden sind, z. B. Sixt Dietrich's Magnificat von 1535, habe ich mich nicht verstiegen, doch habe ich ihnen einen Papier-Umschlag gegeben, um sie vor Verzettlung und Verstaubung zu schützen. Dem jetzigen Herrn Bibliothekar fällt eine schwere Aufgabe zu: Den Staub von Jahrzehnten aus den Räumlichkeiten, den Spinden und hauptsächlich von den Büchern zu entfernen, um sich vor allen Dingen einen menschenwürdigen Aufenthalt zu verschaffen und die Anlage eines Realkataloges, da bis jetzt nur ein alphabetischer vorhanden ist.

Meine Reise war nicht vergeblich, denn was ich gehofft hatte, habe ich in reichlichem Mafse gefunden. Bücher, welche nur in einem Exemplare komplet oder inkomplet bis jetzt bekannt sind, fand ich wohl erhalten in Zwickau in den schönsten Exemplaren, wie Forster's 1. und 2. Theil seiner bekannten Liedersammlung in der 1. Ausgabe von 1539 und 1540, welche nur Jena komplet besitzt, Heinrich Finck's Schöne auserlesene Lieder von 1536, die nur München besitzt, Peter Schoeffer's 65 teutsche Lieder (s. a. circ. 1536), nur

in München komplet, Johann Ott's 121 neue Lieder, 1. Theil von 1534, nur in München komplet und Erasmus Rotenbucher's *Diphona amoena et florida, Norimbergae in officina Joannis Montani & Vlrici Neuberi 1549*, von dem die Münchener kgl. Staatsbibliothek nur die *Inferior vox* besitzt, in einem vollständigen Exemplare. Das letztere Werk hat für uns Deutsche einen ganz besonderen Werth, da sich unter den 99 Nummern seines Inhaltes meistens die ältesten deutschen Kompositionen befinden, wie Joh. Stabel, Heinrich Isaac, Conrad Rein, Balth. Resinarius, Joh. Gernwein, Ludwig Senfl, M. Eckel, Joachim Heller aus Weissenfels, Ambrosius Erich u. a.; doch auch die Altmeister der Kunst weist es auf, wie Alexander Agricola, Jacob Obrecht und „Okekem“. Die *Magnificat* von Sixt Dietrich (Xistus Theodericus) von 1535 habe ich schon oben erwähnt und außerdem ist auch sein *Novum ac insigne, Vitebergae impressum per Georg. Rhau 1541* in 4 Stb. vorhanden. Die bekannteren Sammelwerke des 16. Jahrhunderts übergehe ich und verweise auf meine sich im Druck befindliche Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. (Berlin bei L. Liepmannssohn).

Ebenso selten und wichtig für die Musikgeschichte ist ein Druck in 4 Stb. in kl. quer 4^o, *Discantus, Contratenor, Tenor und Bassus*, welcher den Manen Georg Rhau's gewidmet ist. Der Titel in roth und schwarzer Farbe hergestellt, lautet:

EPITAPHIA RHA | VORVM COMPOSITA PER JOAN- | NEM
REVSCHIVM RO- | TACHENSEM. | TENOR | VITEBERGAE. |
1550. |

Die übrigen Stb. tragen als Titel nur den Namen der Stimmen und das Portrait Rhau's mit der Umschrift 54 Jahr alt; der *Discantus* außerdem noch ein 4zeiliges Gedicht. Auf der Rückseite des Tenortitelblattes befindet sich ein Gedicht an Rhau mit der Schlussbemerkung: „Obiit Anno Christi 1548. die 6. Mense Augusto, Aetatis suae 60.“ Außerdem noch die Dedication an Georgio Fabricio et Johanni Reuschio von Georgius Maior, gezeichnet: Wittenberg 1550. Der 1. Gesang lautet „*Musicus ingenium*“ etc. Der 2. ist dem Bruder Rhau's „Johann“ mit dem Textanfang: *Hic positum corpus Johannis* gewidmet, hierauf folgen noch 4 Gesänge auf die Kinder Rhau's. Am Ende, Bogen D2, befindet sich die Druckerfirma: *Vitebergae in officina Haeredvm Georgii Rhavi 1550* (in Versalien gedruckt).

Auch von dem nur aus Sammelwerken bekannten Caspar Othmayr, dem Schulkameraden Georg Forster's in Heidelberg, besitzt die Bibliothek zwei seltene Werke:

Tricinia | In Pias Aliqvot, Ac Maxi- | me Salvтары Ex Cantionibvs
Joannis | Damaſceni excerptas sententias, pio studio cantata, & | in
Christianae iuventutis utilitatem compolita | à Magistro Caspare Othmayr. |
M.D.XLIX | Tenor || Noribergae, in officina Joannis Montani | &
Vlrici Neuberi sociorum. |

Titel roth und schwarzer Druck. 3 Stb. in kl. quer 4°. Der Discantus hat folgenden Titel in Versalien:

Sacrarvm | Cantionvm | Trivm Vocvm, | Discantvs | Druckerwappen

Darunter obige Firma. Ferner der Bassus:

Sacrarvm | Triciniorm | Bassus | Wappen | Druckerfirma. |

Nach dem Titelblatt folgt der Index über 30 Nummern (1. Octo sunt passiones — 30 Deum igitur amemus) und darauf ein Gedicht von Bruschius. Der Tenor enthält die Dedication an Friderico et duobus Albertis Hartungis, gezeichnet ohne Datum von M Caspar Othmayr. Am Ende befindet sich das Portrait Othmayr's mit der Umschrift: „Caspar Ottmayr. Aetatis Suae XXVIII Anno 1547.“ Er war demnach 1519 geboren.

Das 2. Werk trägt den Titel:

Bicinia Sacra. | Schöne geistliche Lieder vnd Pfalmen, mit zwey Stimmen | lieblich zu singen: Gestelt durch | Gaspar Othmayr. | Vox Vulgaris | Druckerzeichen || Gedruckt zu Nürnberg durch Johann vom Berg, vnd Vlrich Neuber. | (Theils lateinische, theils deutsche Lettern.)

2 Stb. in kl. quer 4°. Die Altera Vox hat gleichen Titel. In der Vox vulgaris die Dedication an die „beiden Albrechten vnd Fridrichen, den jungen Hartungen“ vom Autor, ohne Datum. No. 1, Ach Got vom himel sich darein bis No. 44, Durch Adams fall ist gantz verderbt. Die letzte No. ist mit J. H. gezeichnet. In der vox vulgaris fehlen die Nummern 33 bis 44.

Das schon oben erwähnte Werk von Köler trägt folgenden Titel in deutschen gothischen Lettern:

Zehen Pfalmen Dauids | des Propheten, mit vier, fünf, und sechs Stimmen gesetzt, durch Dauid Köler | von Zwickaw. | Tenor. | Jhesus Syrach am 32. Capittel. | Wenn man Lieder singet, so wache nicht drein, vnd spare deine weisheit bis zur andern zeit. Wie ein Rubin in feinem Golt leucht, Also zieret ein gefang das Mahl. Wie ein Schmaragdt in schönem Golde stehet, also zieren die Lieder beim guten Wein. || Gedruckt zu Leipzig durch Wolff- | gangum Günther. Anno M.D.LIII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Obiger Titel roth und schwarz. Tenor signirt * 1—6. A 1—4 bis F 3. Am Ende dieselbe Druckerfirma mit dem Zusatz: wohnhaftig bey S. Nicolaus. Dedication nur im Tenor: An den Bürgermeister und Rath der Stadt Zwickau. Gezeichnet von Köler: Schönfelt in Behem, d. Ersten Junij Anno 1.5.54.

Die übrigen Stb. Discantus, Altus, Bassus und Quinta et Sexta Vox haben unter dem Namen der Stimme folgenden Titel:

Zehen Deudlicher | Pfalmen. | Durch, | Dauidem Köler. | Leipzig. 1.5.54. Von den 10 Psalmen sind 5 zu 5 Stimmen, 4 zu 4 und No. 3 zu 4, 5 und 6 Stimmen. Die Psalmen sind durchkomponirt und haben oft bis 7 Theile.

Dasjenige, was das Werk aber besonders werthvoll macht, ist eine deutsche Uebersetzung des bekannten Briefes Luther's an Ludwig Senfl, der sich im Tenor hinter der Dedication befindet und darauf Köler folgende Erklärung giebt:

„Avff dieses schreiben hat Ludowig Senffel, als ein gelerter vnd verstendiger Mann, dem Herren Doctor einen andern Gesang geschickt, aus dem Psalm, Non moriar, sed uiuam et narrabo opera Domini etc. Damit er hat wollen anzeigen, das ihn Gott noch lenger seiner Kirchen erhalten werde, damit er sein heiliges Wort, weiter ausbreiten vnd an tag geben möge. Darnach aber hat er jm allererst seinen Gesang, In pace in id ipsum, auch Componirt, vnd zugeschickt, wie denn dieselbigen beide geseng noch vorhanden sein x.“

An Manuscripten sind besonders 4 sehr kleine in Schweinsleder gebundene Bücher zu erwähnen (No. 40), welche lateinische und deutsche Lieder zu 4 Stimmen aus dem 16. Jahrhundert enthalten, dann ein Manuscript in kl. quer 4°: Discantus, Tenor und Bassus (ob auch ein Altus dazu gehört, oder die Gesänge dreistimmig sind, bedarf noch der Untersuchung). Hier sind nur Gesänge mit lateinischem Text enthalten von den ältesten deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts, wie Heinrich Finck, Heinrich Isaac, Johann Forster, Mathias Eckel, Ludwig Senfl (als Monogram L mit dem S verschlungen) und Thomas Stoltzer (T mit S verschlungen).

Ferner ein Manuscript (No. 68) 6 Stb. in kl. quer 4° in dunkles gepresstes Leder gebunden, enthält lateinische und deutsche Gesänge von meist deutschen ganz unbekannten Autoren, doch ist auch Senfl und Stoltzer vertreten.

Ein anderes Manuscript in 4 Stb. in hoch 4°, Schweinsledereinband: Discant, Alt, Tenor und Bass, enthält einige lateinische Gesänge und beginnt mit „In nomine Jesu“. Der größte Theil der Blätter ist unbeschrieben. Noch sind 2 Stb., Tenor und Vagans in 4°, Schweinsledereinband, zu erwähnen, welche den Wahlspruch Johann Ott's, des Nürnberger Buchhändlers von 1534—1550, tragen „Vinum et musica.“ Hieraus aber zu schließen, dass dieses Ms. einstens Ott gehört habe, wäre wohl voreilig. Dass sich in demselben auch ein Scandellus befindet, spräche nicht gegen eine etwaige Annahme, denn Scandellus war 1517 geboren.

Aus diesem kurzen Bericht wird man ersehen, wie groß die Ausbeute wäre, wenn man mit Zeit und Ruhe dort arbeiten könnte. Mein Zweck war scharf abgegrenzt und habe ich doch in der kurzen Zeit noch Manches mitgenommen, was über mein Ziel hinausreichte.

Eitner,

Zwei Briefe des Adrian Petit Coelico.

Mitgetheilt von M. Fürstenau.

Wir besitzen über Petit drei werthvolle biographische Mittheilungen und zwar in folgenden Zeitschriften:

Germania. Die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der deutschen Nation. Herausgegeben von einem Verein von Freunden des Volkes und des Vaterlandes. 2. Band, Leipzig 1852. Seite 207 flg. Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Albrechts von Preussen. Von Joh. Voigt.

Niederrheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler. Herausgegeben von L. Bischoff. IX. Jahrgang. Cöln 1861. No. 3. Seite 17: Adrian Petit. Ein verschollener niederländischer Meister. Von Ernst Pasqué.

Dieselbe Zeitung 1861. No. 11. Seite 81 u. flg. Nachtrag zu Adrian Petit's Lebensskizze. Von L. O. Kade.

Außerdem vergleiche man Forkel (J. N.) Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792. S. 279. Becker (C. F.) Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Leipzig 1836 Col. 280 und die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855. Col. 57, 225, 275.

Aus dem Inhalte dieser 3 Monographien kann man recht wohl ein ziemlich klares Bild über den äußeren Lebensgang des niederländischen Musikers Adrian Petit gewinnen. Um dieses Bild zu ergänzen, wäre es wünschenswerth, dass irgend eine berufene Feder auch den Inhalt und Werth seiner theoretischen und praktischen Arbeiten feststellte. Ehe dies geschieht, dürfte es zweckmässig erscheinen, jedes Material zu veröffentlichen, das in Hinblick auf den äußeren und inneren Lebensgang des Meisters von irgend welcher Wichtigkeit sein könnte. Auch ich will hierzu meinen wenn auch nur bescheidenen Theil beitragen und in deutscher Uebersetzung zwei Briefe mittheilen, die Petit in den Jahren 1546 und 1552 an den Herzog Albrecht von Preussen in lateinischer Sprache schrieb. Die Kopieen derselben verdanke ich einer kunstgebildeten Dresdener Dame, Fräulein Therese von Miltitz, Tochter des im Jahre 1825 verstorbenen Carl Borromäus von Miltitz, bekannt als Dichter, Komponist und musikalischer Schriftsteller. Die Originale und vorhanden im kgl. Staatsarchiv zu Königsberg in Preussen.

Denen, welchen die obenerwähnten biographischen Mittheilungen nicht im Gedächtniss oder zur Hand sind, diene Folgendes zur Orientirung.

Adrian Petit, auch Coelico oder Coclicus genannt, geboren 1500 im Hennegau, widmete sich früh dem geistlichen Stande und dem Unterricht des berühmten Meisters Josquin de Près. Nachdem er die Priesterweihe empfangen, leitete er die Musik und den Unterricht in der Kloster-

kirche zu Condé. Der Drang nach einem größeren Wirkungskreise trieb ihn in die Weite und so gelangte er nach mancherlei Irrfahrten nach Rom, wo er unter dem Pontificate Paul III. als Sänger in die päpstliche Kapelle eintrat. Bald erlangte er die Gunst des Papstes, so dass dieser ihn zu seinem Beichtvater und zum Bischof von Duiatum ernannte. Der Meister verstand es nicht, sich zu halten. Er scheint ein unruhiges Temperament besessen zu haben und nicht ohne Sinn für die materiellen Freuden des Lebens gewesen zu sein. Petit wurde zu lebenslänglicher Haft und zum Verlust aller seiner Habe verurtheilt. Er selbst führt dies zurück auf sein bewiesenes Interesse für die damals von Deutschland ausgehende kirchlich reformatorische Bewegung. Nach dreijähriger Haft erlangte Petit durch Verwendung eines früheren Gönners, des Bischofs Octavianus von Lodi, seine Freiheit unter Aussprache ewiger Verbannung. Der Meister kam nun nach abermaligen Irrfahrten nach Wittenberg, wo er im Sommer des Jahres 1545 anlangte. Er wurde von den Professoren der Universität sehr gut aufgenommen, trat in freundschaftliche Verbindung mit Melanchthon und ertheilte der akademischen Jugend Unterricht in der Musik. Nachdem er zur evangelischen Kirche übergetreten, heirathete er eine junge Wittenbergerin und versuchte 1546, unterstützt durch den Rector und die Professoren der Universität, Kurfürst Johann Friedrich den Großmüthigen zu bewegen, ihm einen festen Gehalt auszusetzen, also gewissermaßen einen Lehrstuhl für Musik zu errichten. Der Kurfürst schlug das Gesuch ab. Petit verließ nun Wittenberg. In demselben Jahre noch, 1546, finden wir ihn wieder in Frankfurt a. O. und zwar als Lehrer der Musik an der dortigen Akademie. Von Frankfurt kam er in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen, der seine Compositionen sehr schätzte und ihn den „Kunstreichen“ nannte.

In Königsberg scheint er tolles Zeug getrieben zu haben, wenigstens zeichnet Voigt in seinem Aufsätze des Künstlers Lebensweise sehr grau in grau. Zuletzt, schon im höheren Lebensalter, heirathete er eine Wittve von sehr zweifelhaftem Rufe, ohne von seiner ersten Frau geschieden zu sein, beging also das Verbrechen der Bigamie. (Vergl. den Brief No. II.) Er musste nun trotz aller Bitten und Verhandlungen den herzoglichen Dienst verlassen und wendete sich schließlicly nach Nürnberg, wo er wahrscheinlich auch gestorben ist.

Petit scheint ein unruhiger, sinnlicher und phantastischer Mensch, aber nicht ohne künstlerische Befähigung und Bedeutung gewesen zu sein. Woher sonst das Interesse, das er unter andern in Rom, Wittenberg, Frankfurt und Königsberg bei so vielen Männern von Bedeutung zu erwecken wusste.

Die beiden Briefe an den Markgrafen Albert von Brandenburg lauten in deutscher Uebersetzung:

I.

An den berühmtesten und heiligsten Fürsten Herrn Albert.
Markgraffe von Brandenburg u. s. w. Fürsten zu Preussen, seinen
gnädigsten Herrn und Beschützer, zu eigenen Händen.

Gruß zuvor. Obwohl es mir nicht zweifelhaft ist, durchlauchtigster und gnädigster Fürst, da Du ja aus dem Gesangsstück, welches der ausgezeichnetste Mann Philipp Melanchthon selbst Dir in meinem Namen, sobald Du nach Wittenberg kämest, überreichte, meine Ergebenheit und Dankbarkeit gegen Dich ersehen haben wirst, und Dir ein jeder solcher Beweis meiner Zuneigung zu Dir willkommen gewesen ist; zumal da, wie damals Deine Umstände und jene Zeiten waren, Du mich auch dafür belohntest: so habe ich doch, da ich niemals seit jener Zeit die Erinnerung an Dich aufgab, sondern von Tag zu Tag mehr und mehr diese meine Ergebenheit gegen Dich eine gewisse begeisternde (eigentl. wunderthätige) Bewunderung Deiner Eigenschaften vermehrte, so dass ich häufig wünsche, im Stande zu sein, sie festzuhalten und zu zeigen, wie Du sie verdienst: dahin gestrebt, so weit ich es in meiner Schwachheit vermochte, dass Du Dich von meiner Ergebenheit gegen Dich und von meiner guten Meinung hinsichtlich Deiner so überaus bedeutenden Eigenschaften überzeugtest, wenn auch nicht durch irgend ein kostbares Geschenk, welches ich, da ich selbst so sehr arm bin, Dir nicht geben kann, so doch durch eine Gabe, welche aus der aufrichtigsten Zuneigung und begeisternden Hingebung an Dich hervorzugehen vermochte. Und so habe ich denn hier neulich zu Deines vor allen Fürsten mir überaus heiligen Namens Ehre drei Cantilenen geschrieben, welche ich, erhabenster Fürst, sende, und bitte, dass Du sie gnädig und in huldvollster Gesinnung als ein Zeugniß meiner Gefühle für Dich und als das größte Geschenk, das aus einer solchen Gesinnung, wie ich sie gegen Dich hege, hervorgehen konnte, annehmen wollest, und nicht ein so unbedeutendes Denkmal meiner Ergebenheit gegen Dich und meines guten Willens verachten mögest. So oft Du es betrachtest oder auch darüber nachdenkst, erinnere Dich auch meiner, und halte Dir gleichsam ein Bild von mir vor Augen, wie ich eben wegen jener Begeisterung und Liebe, die mich immer zu solchen Menschen und Heroen, welche die reine Lehre des Evangeliums erfassen und vertheidigen, beseelt hat, aller jener hohen Ehren und Reichthümer, deren ich in Rom als Bischof und Musicus des Papstes genoss, beraubt und ausgestossen, und nun hier als ein Verbannter unter fremden Menschen im größten Elend lebe. Denn außerdem, dass die frühere Erinnerung an meine gewissermaßen glücklichen Verhältnisse und an dieses gegenwärtige Exil meinem Gemüth eine große Bitterkeit giebt, so ist mir auch mein Greisenalter selbst in hohem Grade beschwerlich und vermehrt deshalb den Schmerz, da es, an sich schon traurig genug, doch ganz besonders drückend ist, wenn

zu jenen Uebelständen, die es von Haus aus hat, auch noch Mangel und Dürftigkeit kommen. So grade geht es auch mir wegen der gar zu geringen Dotirung des Amtes, in welchem ich hier auf der Academie die Musik öffentlich vortrage. Da mir nun aber diese gleichsam vom Schicksal verhängte traurige Lage nach dem Willen Gottes auferlegt ist, so ertrage ich sie geduldig, wenn ich nur unter gottesfürchtigen Leuten und an solchen Orten lebe, wo man die Lehre des Evangeliums öffentlich bekennt, so dass ich nach der Weise derer leben kann, die unter Gottes Hut stehen, und in ihrer Mitte der gemeinsamen Güter genießen kann, mit denen die Kirche und die Glieder Christi täglich bedacht werden. Wenn ich nur diese so große Glückseligkeit und Herzensfreudigkeit genieße, so will ich es nicht verweigern lieber noch viel härteres Ungemach zu erdulden, als schimpflich meine Zuflucht zu jenen befleckten Altären und zu jenen mit unablässigen verabscheuungswürdigen Götzendienereien beschmutzten Tempeln zu nehmen, in denen ich mich ehemals befand, auch wenn ich vor Hunger umkommen zu müssen glaubte. Dennoch zweifle ich nicht ganz, wenn Gott will, dass er mir an diesen Orten, wo das reinste Bekenntniss seiner Lehre herrscht, wo ich sie vollkommener begreife, und sie selbst durch Uebungen ehre, wodurch der wahre Glaube Christi sich zeigt, (dass er mir) auch die zum Lebensunterhalt nothwendigen Mittel gewähren und Solche erwecken wird, die, indem sie für alle Glieder Christi Sorge tragen, auch meinen Bedürfnissen mit ihrer Freigebigkeit zu Hilfe kommen. Dass in deren Zahl auch Du, heiligster Fürst, nicht der Letzte sein werdest, vertraue ich fest. Denn Du bedenkst mit den allerreichsten Gaben Schulen und Kirche, und Du zeigst Dich, was durch zahlreiche Beispiele feststeht, sowohl gegen alle Pfleger der Künste und Wissenschaften, besonders Solche, die der Unterstützung gottesfürchtiger Fürsten zur Erleichterung ihres Elendes bedürfen, vor allen Andern höchst freigebig, als auch gegen mich, den Du bereits in die Zahl Jener aufgenommen hast, so dass, nachdem Du einmal gesonnen bist, mich mit Deinen Wohlthaten zu unterstützen und zu bedenken, ich wohl vertraue, Du werdest auch in Zukunft gnädig gegen mich sein, der ich Dein zu sein wünsche und nur das denken und thun will, was allen Sängern und Musikern sowie den Dichtern gemeinsam ist (nämlich), dass sie mehr als Andere manchmal fröhlich leben, und ihr Gemüth und jenen gewissen musikalischen Trieb mit besserem Wein anfeuern, damit jener Spruch des Dichters in Erfüllung gehe:

„Jene Flüssigkeit lehrte die Stimmen im Gesang,

Und bewegte die unkundigen Glieder nach gewissen Rhythmen.“

Wenn ich daher sehen werde, dass mir das Glück wie Einem von ihnen begegnen würde, und dass diese meine Hoffnung weder nichtig noch falsch gewesen sei, so werde ich auch darnach trachten, gnädigster Fürst, dass Du fortan immer mehr und besser meine Ergebenheit und meine Dankbarkeit gegen dich erkennest. Christus, unser Herr, erhalte

dich lange Zeit unversehrt, dass, wie Du schon so ausgezeichnet angefangen hast, Dich um die Kirche Christi und die Studien der Wissenschaften verdient zu machen, Du so auch in Zukunft ihnen Hort und Heil sein mögest, da auf Dir ganz allein in diesen gefahrvollen Zeiten, während Alles in der Welt schwankt, und gleichsam zum ewigen Verderben sich neigen zu wollen scheint, ihre Hoffnung und ihre Wohlfahrt am festesten beruht.

Aus Frankfurt an der Oder, am 24. September im Jahre seit der Menschwerdung Christi 1546.

Deiner durchlauchtigsten Gnaden

unterthänigster

Adrian Petit Coelico, (ordentlicher) öffentlicher Professor der Musik an der Frankfurter Universität.

II.

Dem Erlauchtesten Fürsten Herrn Herrn Albert, Markgrafen von Brandenburg, Herzog von Preußen, meinem hochzuverehrenden Gönner.

zu eigenen Händen

Königsberg.

Gnade und Friede u. s. w. Obwohl ich, gnädigster Fürst, gefehlt habe vor Deiner Gnaden, und daher unwerth bin, dass ich an Deine Hoheit schreibe: so habe ich es doch gewagt, in Betracht Deiner heroischen Tugenden, diesen Brief an Deine Hoheit abzuschicken. Ich hoffe nämlich, dass meiner Feinde giftige Zungen nicht soweit es bei Deiner Hoheit gebracht haben, dass Deine Hoheit von Deinem armen Coelicus nichts mehr hören mag. Nachdem ich Befehl erhalten habe von Deiner Hoheit als Burggrafen, im rauhen Winter nach Preußen auszuwandern, wegen jener Ungelegenheit, die mir durch die Weiber zustieß: ach Gott! was habe ich nicht für Elend ausgestanden; und wenn mir Stellungen angeboten werden um meiner Kunst willen, die ich durch Gottes Gnade verstehe, und Vielen angenehm sein möchte, so fehlen doch nicht lügnerische und giftige Zungen, welche laut behaupten, dass ich auch in Deiner Hoheit Vaterland die schimpffichste Todesart verdient hätte, Einer darum weil ich zwei Weiber geheirathet. Ein Anderer behauptet drei: aber unser Ruhm ist dieser, das Zeugniß unsers Gewissens: ich werde daher durch sie von überall her verhindert. Aber der gütige Gott hat mich bis hierher beschützt und unterstützt, und ich habe rechtschaffene Männer gefunden, welche diesen meinen Deiner Hoheit genugsam bekannten Unfall nicht so sehr vergrößern. Denn wenn die, welche ich zu Wittenberg als Gattin heimführte, mir nicht davongelaufen sondern mir gefolgt wäre: so wäre ich niemals in solcherlei Unglück gerathen. Nachdem ich viele Tagereisen zurückgelegt kam ich

nach Nürnberg und trug meine Komposition den Buchdruckern zum Druck an, von der ich einen Theil an Deine Hoheit schicke, nämlich die Tröstungen aus den Psalmen vierstimmig, weil dieselben noch nicht gedruckt sind, die ich bei Deiner Hoheit und anderwärts komponirt habe. Ich bitte und flehe Deine Hoheit an, dass sie dieses kleine Geschenk gut aufnehme, und mich wieder zu früheren Gnaden Deiner Hoheit annehme, weil Keiner unter dem Himmel ist, der nicht sündigt und des göttlichen Erbarmens bedarf. Auch meine Musik in (octidus?) wird beendigt sein, welche ich ebenfalls Deiner Hoheit schicken werde. Der Höchste allgütige Gott beschirme, erhalte und beschütze immerdar Deine Hoheit in Wohlsein. Lebe wohl. Gegeben Nürnberg 1552, am 16. Januar.

Deiner Hoheit

ergebenster

A. Coelico P. M.

Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts,

mitgetheilt von Beyer, k. Archivrath in Stolberg a/H.

Heinrich Schütze.

Kurf. Sächs. Capellmeister, † zu Dresden am 6. November 1672 im 88. Lebensjahre.

Vorbemerkung. Die weitbekannte Funeralien-Sammlung der gräfl. Stolbergischen Bibliothe zu Stolberg a/H., jetzt im Schlosse daselbst von mir gesichtet, neu geordnet, aufgestellt und nunmehr wieder benutzbar, besteht aus etwa 25 000 Leichenpredigten von Personen aller Stände vom Kaiser bis herab zum Hencker.

Für unsere Zeiten besteht ihr Werth — im Gegensatze zum Zwecke ihrer Sammlung bis zum Jahre 1736 — nicht mehr in den Predigten mit ihren hadersüchtigen, dogmatischen Auseinandersetzungen, sondern in den beigefügten Biographieen, welche in der Regel authentische Nachrichten von dem Verstorbenen geben. Die äußere Einrichtung der Druckschriften erhielt ihr Maß von den Vermögensumständen der Hinterbliebenen. Kostbare Portraits in Kupferstich machen die Einen zu Prachtwerken, während Andere sich in das bescheidenste Gewand hüllen. Das Format ist bei jenen in der Regel Folio, bei diesen 4°; 8° ist sehr selten. Die Leichenpredigt Heinr. Schütze's ist in 4° gedruckt und mit einem schönen Portrait versehen: Brustbild, Mund- und scharf gespitzter Kinnbart (Henryquatre), eigenes, kurzgeschnittenes Haar, schwarzes Gewand, um den Hals am Bande (nicht Kette) die hessische Denkmünze und in der Rechten eine Notenrolle. Um das Bild herum liest man: „Herr Heinrich Schütze, Churf. Durchl. zu Sachsen in die LVII. Jahr ältester Capellmeister, seines Alters LXXXVII. Jahr“. Unter dem Portrait in Münzenform: Ein offenes Notenbuch auf einem Todtenschädel ruhend; hinter demselben ragen zwei, mit einem Lorbeerkranz umwundene alte

Trompeten hervor, mit der Umschrift: Vitabit libitinam. Das Blatt ist gestochen von Christian Ronstet. Der Titel der Leichenpredigt lautet:

Die köstlichste Arbeit, | aus dem Ps. 119, v. 54: | Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause; | bei ansehnlicher und volkreicher | Leichbestattung des weil. Edlen Hochachtbaren und Wohlgelehrten | Herrn Henrich Schützens, | Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters, | welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Nov. dieses 1672 Jahres | alhier zu Dresden sanft in seinem Erlöser eingeschlaffen, | und darauf den 17. ej. in der L.-Frauen-Kirche sein Ruh- | Stättlein bekommen — abgehandelt und fargestellt | von | dem Churf. Sächs. Ober-Hof-Prediger | Martino Geiero, D. Dresden in Verlegung Andr. Löfflers. . .

Nicht paginirt; mit den Epicedien umfasst sie 12 Bogen. Der Lebenslauf füllt nur 6 Blätter.

Das Leben des genannten Musikers giebt einen neuen Beweis, wie selten der Mensch selbst bei den ernstlichsten Anstrengungen: seinen Neigungen zu folgen, Herr seiner Geschicke ist und wie oft ein anfangs gering geschätztes Talent auch wider Willen des Besitzers ihn zwingt, ungesuchte und ungeahnte Wege zu betreten, auf denen erst die Ausgänge versöhnende und befriedigende Lösung innerlichster Kämpfe herbeiführen.

Heinr. Schütze stammt aus geachteten, altbürgerlichen Geschlechtern, aus denen eine gute Anzahl Mitglieder die höchsten Ehrenstellen städtischer Verwaltung erklommen. Ich lasse nun den Text der Leichenpredigt wörtlich folgen, mit Auslassung der häufigen Bibelcitate und der Wiederholung aller Titulaturen, die keinen geringen Raum in Anspruch nehmen.

Sein Vater, Christoph Schütze, lebte zu Köstritz an der Elster, zu jener Zeit dem Herrn von Wolframsdorf zuständig, und hier ward Heinrich am 8. October 1585 geboren; die Mutter hieß Euphrosine, eine Tochter des Rechtsgelehrten und Bürgermeisters zu Gera, Johann Berger. Der Großvater: Albrecht Schütze, Rathskämmerer zu Weißenfels, starb 1591 und hinterließ seinem Sohne Christoph alle seine Güter, deren Verwaltung den Erben nöthigte nach Weißenfels über zu siedeln, wo er später zum Bürgermeister gewählt wurde. Derselbe gab seinen Kindern eine vortreffliche Erziehung zu tugendhaftem Wandel, stillem Leben, ehrbaren Sitten, guten Wissenschaften und Sprachen, nicht allein durch Privat-Praeceptoren, sondern auch durch Information von anderen stattlich gelehrten Leuten. Heinrich zeigte vorzugsweise geweckten Geist und treffliches Begriffsvermögen; daneben eine besondere Gabe lieblich zu singen, ohne jedoch einen besonderen Werth auf dieses Talent zu legen. Da geschahe es, dass Landgraf Moritz von Hessen-Cassel 1598 auf einer Durchreise bei dem Bürgermeister sein Nachtquartier nahm und bei dieser Gelegenheit zufällig den Knaben singen hörte. Entzückt von der schönen Stimme,

machte der Fürst den Aeltern sofort den Antrag, den Knaben ihm zu fernerer Ausbildung an seinem Hofe anzuvertrauen, mit dem Versprechen, denselben zu allen guten Künsten und löblichen Tugenden erziehen zu lassen. Den Aeltern schien es anfangs nicht gerathen, ein Kind von so jungen Jahren in die Welt zu entlassen; erst als der Landgraf schriftlich seinen Wunsch wiederholte, auch der Knabe selbst Lust zeigte, sich in der Welt umzusehen und zu versuchen, genehmigten sie endlich die Wünsche des Landgrafen und der Vater selbst übergab ihm den Sohn am 20. Aug. 1599. In Cassel besuchte Heinrich das Gymnasium, wo er mit einer Anzahl Jugendgenossen, zum Theil gräflichen und adlichen Standes, zu allerlei Sprachen, Künsten und Exercitien angeführt wurde. Fleiß und Ausdauer förderten ihn außerordentlich; er bemächtigte sich bald der lateinischen, griechischen und französischen Sprache neben den übrigen Wissenschaften mit solchem Erfolge, dass die Professoren der Anstalt ihn sehr werth hielten und eifrig ermunterten, den Wissenschaften treu zu bleiben und ihnen ausschließlich zu leben. Heinrich wählte das Studium der Rechte, und bezog im Verein mit seinem Bruder Georg und seinem Vetter Heinr. Schütze 1607 die Universität Marburg mit Genehmigung des Landgrafen. Er lag daselbst den Institutionibus juris, quaestionibus Hoenonii und anderen vornehmen Autoren fleißig ob; bald zeigte er in einer Disputatio de legatis, wie gut er seine Zeit angewendet. Dennoch verfehlte er seinen wahren Beruf nicht. 1609 kam Landgraf Moritz nach Marburg und Heinrich machte ihm pflichtschuldigst seine Aufwartung. Im Gespräche äußerte der Fürst seine Verwunderung, ihn ausschließlich bei dem Studium der Rechte zu finden mit unverantwortlicher Zurückstellung seiner musicalischen Gaben; er ermunterte ihn, diese letzteren nicht zu vernachlässigen und proponirte ihm endlich: dass er auf seine, des Fürsten, Kosten nach Venedig gehen und dort bei dem weltberühmten Musicus, Herrn Johann Gabriel, dem Studium der Musik sich widmen möge. Nach schwerem Kampfe mit seinen Neigungen und mit dem Vorbehalt, erforderlichen Falles zur Rechtskunde zurückkehren zu dürfen, fügte sich Schütze dem Wunsche seines Mäcens und zog noch in demselben Jahre nach Venedig, wo er unter Leitung des genannten Künstlers vier Jahre sich der Musik widmete. Aber er nützte diese Zeit auch anderweit nach den verschiedensten Richtungen hin aus: nahm alles Denkwürdige wohl in Acht, suchte gelehrt, weise Leute fleißig auf, setzte sich mit ihnen in gute Correspondenz und suchte allem nachzutrachten, was erbar, was gerecht, was keusch, was lieblich, was wohl lautet, wie der Apostel spricht. Auch in der Musik that er sich vor Andern bald hervor; liefs auch ein Werklein drucken, das bei allen Musikkennern ihm besondere Ehre und Lob erweckte.

Nach dem Tode seines Lehrers begab er sich 1612 nach Deutschland zurück und trat bei seinem Landgrafen mit 200 Gulden in Be-

stallung, ohne jedoch seinem Vorsatz: der Jurisprudenz sein ferneres Studiren zu weihen, aufzugeben, im Gegentheil warf er mit Eifer sich wieder auf seine Bücher, um das in Italien Versäumte nachzuholen. Aber auch jetzt entging er seinem Schicksal nicht. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen lud ihn zur Taufe seines Prinzen August (nachmaligen Administrators des Erzstifts Magdeburg) nach Dresden. Trotz seiner Verwunderung über die unerwartete und unbegreifliche Ehre, konnte er sich dieser Gnadenbezeugung nicht entziehen; er reis'te mit Genehmigung seines Landgrafen nach der Sächsischen Hauptstadt ab, und siehe: nach der h. Handlung bot ihm der Kurfürst das Directorium seiner Hofcapelle an. Wenn auch erstaunt und betreten, konnte doch H. S. in seinem frommen Herzen sich des Gedankens nicht erwehren, dass diese wiederholte Berufung auf einen andern Lebensweg von Gott komme. Er sagte zu, für den Fall, dass der Landgraf ihn gern seiner Dienste entlassen wolle; einer Bitte des Kurfürsten konnte auch dieser nicht widerstehen und Landgraf Moritz entließ seinen Musiker mit den Beweisen seiner Zufriedenheit: einer goldnen Kette mit Bildniß.

So kam der Künstler nach Dresden. Um sich stattlicher einrichten und seine Wohlfahrt befördern zu können, vermählte er sich unter allseitiger Zustimmung der Betheiligten mit Christian Wildecks, Kurfürstl. Steuer-Buchhalters Tochter Magdalene am 1. Juny 1619, aus welcher Ehe er 2 Töchter gewann: Anna Justina und Euphrosine. Sein Glück dauerte nur 6 Jahr; Frau Magdalene starb schon am 6. Sept. 1625. Die Kinder übergab der Wittwer zuerst seiner Mutter in Weissenfels zur Erziehung, später einer Verwandten: Christian Hartmanns Eheliebsten; und weil der inzwischen ausgebrochene 30jährige Krieg ihm die Ausübung seiner Profession unmöglich machte, entschloss er sich zu einer zweiten Reise nach Italien, zu welcher der Kurfürst auch einen beschränkten Urlaub ertheilte. 1628 den 11. Aug. verließ er Dresden, um wider seinen Willen und gegen alles Verhoffen ein langjähriges Umschweifen anzutreten. Stetiges Unglück verfolgte ihn; am 25. Aug. 1631 starb sein geliebter Vater, der Bürgermeister zu Weissenfels; am 7. Oct. desselben Jahres sein Schwiegervater Christian Wildeck; alle Versuche, sich irgend wo fest zu setzen scheiterten in Folge der schrecklichen Kriegserlebnisse, wenn sie auch nicht hindern konnten, dass er sich stetig in der edeln Musica mehr ausbildete und durch seine künstlerischen Leistungen einen weiten Ruf erlangte. So leitete er die Musik 1634 bei dem dänischen Könige in Copenhagen, 1638 in Braunschweig und Lüneburg, 1642 wieder in Copenhagen auf der königlichen Hochzeit; aber nach jedem Erfolg in der Fremde traf ihn ein neuer Schmerz in der Heimath. 1632 schied sein Bruder M. Valerius Schütz aus dem Leben, 1635 seine liebste Mutter, 1636 seine Schwiegermutter, 1637 sein Bruder Dr. Georg Schütze, 1638 seine Tochter Anna Justina in Dresden. Nur Eine häusliche Freude erblühte ihm aus

der Verehelichung seiner nunmehr einzigen jüngsten Tochter Euphrosine mit dem Jur. Dr. Christoph Pinkert, z. Z. Juris Practicus, später Kurfürstl. Appellations-Rath, Assessor des Leipziger Schöppenhofs und Bürgermeister daselbst, am 25. Jan. 1648. Er erlebte aus dieser Ehe 5 Enkel; doch blieb von diesen nur Gertrud Euphrosine, die am 18. Mai 1670 dem Domherrn Johann Seydel zu Wurtzen, Rathsverwandten in Leipzig, vermählt wurde und ihm noch zwei Ur-enkel bescherte. Aber auch jene einzige Tochter überlebte er; sie starb im Januar 1655 zu Leipzig, als er sie zu besuchen dahin gekommen war, in seinen Armen.

Bei so vielen harten Schicksalsschlägen erhielt sich Heinrich Schütze stets den Ruhm eines wahren Christen. Wie er im Glücke und in hohen Ehren sich niemals überhoben hatte, sondern diese nur als Anreizung zu fernerer Ausbildung und zur Ermunterung betrachtete, so hat er auch in dem ihm so oft zugeschickten Elend und Trübsal von seinem treuen Gott niemals gelassen, ihm von Herzen vertrauet und seinem unbegreiflichen Willen sich geduldig ohne Murren unterworfen. Er war bescheiden in seinem Auftreten, begegnete den Hohen mit selbstbewusstem Respect, den Untergebenen mit Leutseligkeit, Discretion und Freundschaft und that den Armen Gutes nach seinen Kräften. So gewann er wegen seines frommen Wandels, seines scharfen Verstandes und besonderer Talente, wie seiner Redlichkeit wegen die Liebe Aller. Bis in sein graues Alter wurde er geehrt und hoch gehalten, selbst am Hofe, der ihn stets mit besonderer Rücksicht behandelte.

Im höhern Alter machte sich das Erlebte schmerzlich fühlbar; die Kräfte, besonders das Gehör, verließen und zwangen ihn sich von der Aussenwelt ganz zurück zu ziehen; geistig beschäftigt blieb er immer. Er componirte noch in seinen letzten Jahren etliche Psalmen Davids, sonderlich den 119., die Passion nach den 3 Evangelisten und anderes. Als er am 6. Nov. 1672 früh 9 Uhr in seiner Kammer nach etwas suchen wollte, traf ihn der Schlag; er sank hilflos zu Boden und als man später ihn auffand, hatte er bereits die Sprache verloren und verschied um 4 Uhr Nachmittags sanft und selig ohne Todeskampf. — Er war 57 Jahre Kurfürstl. Capellmeister gewesen und brachte sein Alter auf 87 Jahre 29 Tage. Seinem Character entsprechend neigte er sich vorzugsweise der geistlichen Musik zu und die Melodien der von ihm componirten Psalmen wurden lange Zeit ausschließlich in den sächsischen Kirchen gesungen. Er erzog auch tüchtige Schüler.

Mittheilungen.

* Die statutenmäßige Versammlung im October dieses Jahres konnte wegen mannigfacher Hindernisse nicht zu rechter Zeit angezeigt werden und ist daher auf den 16. November (Dienstag), Abends 8 Uhr ver-

legt worden. Der Versammlungs-Ort ist in der Weinhandlung von Trautwein, Leipzigerstr. 8, Ecke der Wilhelmstr. Vorlagen: Rechnungsabschluss der Monatshefte für 1874; Ueberrahme des Verlages unserer Druckwerke von L. Liepmannssohn in Berlin; Besprechung über weitere Werke die sich zur Publikation zunächst eignen. Anmeldungen und Vorschläge über letzteren Gegenstand werden bis dahin entgegen genommen.

Der Sekretär R. Eitner.

* Caecilien-Kalender für das Schaltjahr 1876. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. Druck von Friedrich Pustet in Regensburg, New York und Cincinnati. In gr. 8°. 104 S. und Anzeigen. Pr. 1 M. 50 Pf. Dieses, von wohlbewährter Hand ins Leben gerufene Unternehmen, zeichnet sich vortheilhaft von Büchern ähnlicher Art aus. Neben dem Sachgemässen findet sich so viel belehrender Stoff, wenn auch in theils novellistischer Form vor, dass er mehr als nur die Neugier befriedigt. So ist eine Biographie Guido's von Arezzo von Kornmüller mit der Abbildung des Standbildes darin, ferner Chopin und Berlioz, ebenfalls mit den gut ausgeführten Portraits und ein Verzeichniss der in den Flieg. Blättern und der Musica sacra enthaltenen Kompositionen seit dem Erscheinen derselben. Besonders reich ist der Kalender mit Holzschnitten nach guten alten religiösen Bildern ausgestattet. Der gute Zweck, der durch den Verkauf des Kalenders erreicht werden soll, setzt dem Unternehmen die Krone auf.

* Die Lebensnachrichten über Paul Hofheimer sind noch so spärlich, dass jede geringfügige Notiz von Werth ist. Achleitner giebt zwar recht Anerkennenswerthes in seiner Ausgabe der Horaz'schen Oden von Hofheimer (1539 gedruckt, neue Ausgabe 1868, Salzburg im Selbstverlage des Herausgebers) und Fétis hat fleissig zusammengetragen was in alten literarischen Werken über ihn zu finden ist. Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt ein Exemplar der oben genannten Oden im vierstimmigen Satze von Hofheimer und befinden sich in der Tenorstimme, hier „Media vox“ genannt, 3 Bogen in 8° vorgeheftet, welche die Dedication, Lobreden, Epitaphieen und zahlreiche Disticha auf Hofheimer enthalten, die manchen Aufschluss gewähren. Sie bestätigen vor Allem, dass Hofheimer bereits gestorben ist (man nimmt gewöhnlich 1537 an), ebenso ist seine Gattin, Margareta Zellerin, bereits todt, denn ein Epitaph ist überschrieben „Epithaphium Margaretae Zellerin, uxoris Pauli Hoffhaimer, per Richardum Sbrulium“. In der Dedication von Joh. Stomius an den Cardinal von Salzburg wird er genannt „P. Hoffheimer Stirus“ (er war 1459 in Radstadt im Salzburgischen geboren; Fétis schreibt fälschlich Rastadt) und Bogen à 5 wird gesagt, dass er an der Stephanskirche in Wien Organist war. Dies Letztere ist mit dem Datum „Vienne, mense Decembri, anno 1517 gezeichnet. Er kehrte später nach Salzburg zurück, um das Ende seiner Tage der Ruhe zu widmen; ein Tetrastichon giebt auch darüber Nachricht, es ist überschrieben „In Domini Pauli Musicorum principis aedificium Salisburgi anno 1530 coeptum“. Der Name ist abwechselnd Hofheimer, Hoffhaimer und Hoffheimer geschrieben.

* Hierzu eine Musikbeilage für Nr. 11 und 12, je 1 Bogen, nebst Titel und Index.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

VII. Jahrgang.
1875.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 10 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts.

II.

Michael Praetorius.

Leichpredigt | des Ehrnvesten Achtbaren und Kunstreichen Herrn | Michaelis Praetorii, | Fürstl. Braunsch. gewesenen Capellmeisters, welcher | in Gott am 15. Febr. entschlafen und am 23. ej. in die | Heinrichstädtische Kirche begraben worden, gethan | durch | M. Petrum Tuckermannum. || Gedr. zu Wolfenbüttel durch El. Holwein, 1621. |

In 4°, 6 Bogen.

Der in Gott verstorbene Capellmeister ist von gottseligen Aeltern und Vorfahren entsprossen, denn sein Vater und sein Großvater sind Prediger gewesen, die der Kirche lange Zeit gedient; auch seiner Brüder und Verwandten haben viele solchem Amt wohl vorgestanden. Er selbst trug ebenfalls große Lust dazu und hat es oft bereut, dass er sich nicht auch dem Predigeramt widmete. Der Verstorbene war in seinem Amte sehr fleißig und hat sich keine Hitze, keine Kälte noch Schlaf abhalten lassen, danach zu trachten, daß er die Musik möchte hoch bringen und viel darin ausrichten, wie denn das Werk den Meister lobt. Deshalb war er auch nicht allein am hiesigen Hofe in besondern Gnaden, sondern auch anderswo bei Königen, Kurfürsten und Herrn, wie Jedermann bewust ist. Er hat auch oft hohe und schwere Anfechtungen gehabt, wie er manchmal darüber geklagt und geweinet: es käme daher und er habe es wohl verdient, weil er seine Jugend übel zugebracht; daher er die großen Fehler und Gebrechen an sich gehabt. Er war traun! ein sündiger Mensch und ist kein Engel gewesen, hat sich gleichwohl seine Sünden von Herzen leid sein lassen. Auch hat ihn viel Creutz und Unglück geschlagen, so daß er ein wohlgeplagter Mann gewesen. —

Bemerkung.

Dieser Kapellmeister muss sich mit der Geistlichkeit sehr übel gestanden haben, dass man ihn mit einem solchen Nachruf abfertigte. Nur 2 Epicedieen folgen: Ein längeres lateinisches Gedicht von Tobias Herold zu Halberstadt: eine Umschreibung des Obigen, und ein kurzes von M. Friedr. Hildebrand von Blankenburg, Rector der Schule zu Wolfenbüttel; er giebt dem Seeligen folgende Grabschrift, die mehr Personalien bringt: Piis Manibus S. | Michael Praetorius, | Creutzbergensis: Coenobii Ringelheimensis Prior; in aula sere- | nissimorum ducum Brunswic. ac Luneb. quae | Wolferbyti est. | Chori musici magister, quin et alibi capellarum regiarum, electoralium, | ducalium director ac ephorus; | sacrae musices | Assertor, Decus, Columnen, | cum jam ageret XLIX. aetatis annum a. d. XV. | Febr. anno Christi M. Dc. XXI. |
piam vitam pia morte terminavit |

III.

Heinrich Bach.

Der hier zeitlich und dort ewiglich reichbeseligte | Lebens-Bach, nach seinem Herfliessen, Geniessen und Ergiessen, | bei Leichbestattung des Wohlehenvesten | Kunstberühmt-Erfahrenen Herrn | Heinrich Bachs, | Organisten und Stadt Musici in Arnstadt, | gest. am 10. Jul. 1692, im 77. Lebensjahre und | am 12., an seinem Namenstag begraben, | durch | M. Joh. Gotfr. Olearius, | Past. Superint. und Cons. Ass. || Arnstadt bei Meurer. | 4°, 6 Bgn.

Der Musicant und Teppichmacher Johann Bach und seine Frau Anna Schmidt, zu Wechmar bei Gotha wohnhaft, sind die Aeltern Heinrich Bachs, der ihnen am 16. Sept. 1615 gebohren wurde. Er lernte von früher Jugend an Lesen und Schreiben und von seinem Vater verschiedene Instrumente, wie er denn auch besondere Neigung zur Musik hatte, namentlich zum Orgelspiel, welchem zu Liebe er schon als Kind Meilen weite Wege lief. Um ihn darin auszubilden, sendete der Vater ihn zu seinem ältesten Bruder Johann Bach nach Erfurt, wo derselbe Organist an der Predigerkirche und Raths-Musicant war. Nach beendigter Lehrzeit wanderte Heinrich nach Schweinfurt und trieb seine Kunst alda einige Zeit, bis die Wuth des Kriegs ihn vertrieb. Er kehrte nach Erfurt zurück, trat in die musicalische Compagnie, die daselbst florirte und erwarb sein Brod mit Ehren. 1641 berief ihn Graf Günther von Schwarzburg zum Organisten und Stadtmusicus nach Arnstadt, wohin er im September abzog, um über 50 Jahre daselbst zu hausen und zu leben. Schon am 6. Januar 1642 verheirathete er sich mit des Stadtpfeifers und Handelsmannes Christoph Hoffmann in Suhl Tochter Eva, mit welcher er 37 Jahre in glücklicher Ehe lebte und 6 Kinder gewann, von denen aber nur 2 Söhne ihn überlebten; doch besaß er von

ihnen 28 Enkel und Urenkel. Am 21. Mai 1679 starb ihm seine Eva; sein pflegebedürftiges Alter rieth ihm nach 3jährigem Wittwerstand zu einer zweiten Ehe, die er am 19. Febr. 1683 dadurch umging, dass er sich für Lebenszeit bei seinem Eidam, dem Gräfl. Küchenschreiber und Hof-Organisten Christoph Herthum in Kost und Pflege verdingte. Zwei Jahre lang banden Krankheiten ihn an das Haus; zuletzt erblindete er noch und war ihm der Tod ein Erlöser von harten Leiden.

IV.

Christian Grefenthal.

Sichere Schiffahrt | auf dem Meere dieses Lebens, | bei Leichbestattung des Ehrenvesten, Achtbaren und | Wohlgelahrten Herrn | M. Christiani Grefenthals, | des Leipziger Hofgerichts Protonotarii und Organisten, | † am 3. Mai 1628; vorgestellt in | der Pfarrkirche zu Wittenberg | durch | Dr. Paulum Röbern, Prof. | Past. Superint. das. | Wittenberg, bei Gormann, 1628. | 4°, 12 Bgn.

Wurde zu Zwickau im Voigtlande 1571 gebohren als ein Sohn des Organisten Martin Gräfenthal und Frau Katharine Conrads. Er bezog im 18. Lebensjahre 1589 die Universität Leipzig, wo er 4 Jahre lang viele Studiosos in instrumentali Musica unterrichtete. Am 12. Febr. 1593 ging er nach Wittenberg, wo ihn Universität und Rath einhellig zum Organisten ernannten. Er gebrauchte sich herrlicher, beweglicher Art zu musiciren, schlug fleißig die alten, andächtigen Lieder gemäß der kurfürstlichen Kirchenordnung: daß nicht angehender neuer, sondern der alten wohlerfahrenen und fürtrefflichen Componisten Josquini, Clementis non Papae und dergl. Gesänge musiciret werden sollen. Er wurde auch nach vielen Orten zur Beschlagung der neuen Orgelwerke berufen, z. B. nach Grüningen im Bisthum Halberstadt, bei welcher Gelegenheit er vom Herzog von Braunschweig reich beschenkt worden ist. 1594 promovirte er in Magistrum Philosophiae und heirathete am 11. Febr. 1602 die Jungfrau Maria, Tochter des Bürgers Simon Wolke. Sie gebahr ihm vier Söhne, von denen aber nur der jüngste, Johannes, noch lebte, als sie am 7. Nov. 1611 starb. Am 30. Nov. 1612 verehelichte er sich wieder mit Jungfrau Sybillen, des Dresdner Stadtrichters Mathias Grützmachers Tochter. Mit ihr gewann er noch 10 Kinder, von denen jedoch nur 4: Christian, Martin, Sybille und Elisabeth ihn überlebten. 1613 wurde M. Chr. Gräfenthal von dem Academischen Senat zum Prof. Ethices denominirt; derselbe zog es aber vor, das vacant gewordene Protonotariat des Leipziger Hofgerichts zu übernehmen, das Kurfürst Johann Georg auch confirmirte. Er litt sehr an Luftbeklemmung und starb deshalb auch stehenden Fußes in der Schlafstube seiner Kinder, wohin er sich in der Angst geflüchtet. Er war ein sehr eifriger Kirchengänger, disputirte gern über Religionssachen und

machte sich dadurch mancherlei Feinde. (Die Wittwe fühlte das nachträglich in empfindlichster Weise, so dass Dr. Röber sich veranlasst sah, ihr neben der Predigt eine besondere Zuschrift und Tröstung zuzuwenden, über das Sprichwort:

Freunde in der Noth,
Gehen 20 auf ein Loth!
Sollte es aber ein harter Stand sein,
Gehen 25 auf ein Quentelein.)

Bemerkung.

Die zahlreichen Epicedieen, meist in lateinischer Sprache, beschäftigen sich mit der Gelehrsamkeit des Verstorbenen und mit dessen Streit gegen die Ketzer; seiner musikalischen Begabung wird nur gelegentlich erwähnt.

V.

Werner Fabricius.

Musica Davidica. | oder Davids Musik, bei der Leichbestattung des | weil. Wohl. Ehrenvesten, Vorachtbaren und Wohlgelahr- | ten Herrn | Werner Fabricii. | weitberühmten Musici allhier, der löbl. Universität | Chori musici Directoris, wie auch E. E. Rath's | Organist zu S. Nicolai; | gest. den 9. Januar 1679, am 12 ej. in der Pau- | liner Kirche beerdigt | durch | Theol. Lic. Joh. Thilone, ad S. Nico- | laum Ecclesiaste. || Leipzig bei Vogt. | 4°, 11 Bgn.

Mit Portrait, gem. v. Sam. Bettschild, gest. v. Phil. Kilian. Umschrift. Werner Fabricius, Academiae et ad D. Nicolai Lipsiensium musicus, aetatis suae 38; 1671.

Fabricii facies hoc vivida sistitur aere,

Nescia sed sisti fama per ora volat.

Lipsia miratur dextramque pedemque sonantem:

Orbem at per totum cantica scripta sonant.

L. Vol. Alberti. P. P.

Werner Fabricius, dessen Vater Albert Fabricius, erst zu Itzehoe, dann zu Flensburg Organist, die Mutter aber, Elisabeth, eine Tochter des Pastors Michael Michaelis in Itzehoe war, wurde das. gebohren am 10. Apr. 1633. Er besuchte die Schule in Flensburg unter dem Rector Lossius und wurde wegen besonderer Neigung zur Musik sowohl von seinem Vater, wie von dem Cantor Paul Moth sorgfältig unterrichtet, so dass er schon in erster Jugend vor dem König Christian IV, auch andern hohen Personen „zu Flens-, Glücks- und Nothburg“ sich mit Beifall hören lassen konnte. 1644 nahm ihn der

Cantor Moth ganz zu sich, bis ihn der Director Musicae in Hamburg, Thomas Sellius, kennen lernte, lieb gewann und mit sich nahm, um ihn mit andern Schülern zu unterrichten. Auch die übrigen Professoren unterrichteten den gut begabten Knaben mit Vergnügen, besonders Heinrich Scheidemann mit seiner kunstreichen Manuduction auf dem Clavir. Der Rath zu Hamburg nahm ihn in den Chorum musicum auf, in welchem er wohl gepflegt und reichlich unterhalten ward, bis er 1650 mit seiner Unterstützung nach Leipzig übergehen konnte. Hier blieb er in einem feinen Hospitio 8 Jahre wohlversorgt, hörte, neben seinen Exercitiis musicis, Philosophie bei Prof. Dr. Scherzer, Jura bei Hornigk, Jäger und Schröter, und erhielt durch Dr. Philippi die Dignitas notarius. Auch in der Mathematik bei Prof. Kühne machte er gute Fortschritte und gewann sich durch Fleiß und ein sehr vorsichtiges Betragen die allgemeinste Liebe. 1656 übertrug ihm die Universität das Directorium musicae in der Pauliner Kirche; 2 Jahre später der Rath den Organisten-Dienst zu S. Nicolai. Sein Ruf brachte ihm viele Einladungen zu wege und leitete er die Musik bei den Orgel-Einweihungen zu Lichtenberg, Halle, Merseburg, Zeitz und Jena. Wirkliche Berufungen schlug er aber aus Liebe zu Leipzig aus und sendete dafür Schüler, die auch auf seine Recommendation hin angenommen worden sind. Besondere Freundschaft verknüpfte ihn mit dem Capellmeister Heinr. Schütz in Dresden. *Am 3. Jul. 1665 verehelichte er sich mit Jungfer Martha Corthum († 22. Nov. 1675) Tochter des Predigers M. Joh. Corthum in Bergedorf bei Hamburg, mit welcher er in 10jähriger Ehe drei Kinder gewann; von diesen überlebte ihn nur der Sohn Johann Albert. Er selbst starb im Alter von 45 Jahren 8 Monat.

Die zahlreichen Epicidieen preisen alle die Kunstfertigkeit des Verstorbenen.

VI.

Johann Christoph Hoffmann.

Eines bußfertigen Sünders erwünschtes Wohl in | guten und bösen Tagen, | bei dem Leichenbegängniß des Ehrnfesten, | Vorsichtigen und Wohlweisen Herrn | Johann Christoph Hoffmann's, | Rathswandten, berühmten Musici und Armatur- | Händlers in Suhl, † den 18. Nov. 1686, begr. | den 21. ej. Vorgetragen von | M. Joh. Ludw. Wintern, Superintend. das. || Schleusingen bei Göbel. | In 4°, 10 Bogen.

Wurde geboren am 29. Mai 1623 und waren seine Aeltern Christoph Hoffmann, aus Wandersleben in Thüringen, bei 38 Jahre Musicant und Handelsmann in Suhl, und Maria Göcking, des Weinhändlers Nicolaus Göcking's Tochter; der Großvater hieß Hans Hoffmann. Beide Aeltern starben zur Zeit der schwersten Kriegsnoth in

seiner frühen Jugend, doch nahmen sich der Pathe, der Handelsmann Joh. Shlott, und ein älterer Bruder Christoph's des Verwais'ten väterlich an, und brachten ihn nach Erfurt zu einem Schwager, dem berühmten Musicanten Johann Bach, bei welchem er 6 Jahr als Lehrling stand. Er profitirte so gut, dass er sich in der weitberühmten Fürstl. Capelle zu Weimar als Discantist einen Namen machte. Herzog Wilhelm suchte ihn zu werben und bot dem Lehrherrn 100 Thlr. als Entschädigung; allein Hoffmann trug kein Belieben zum Hofleben, blieb lieber bei dem Schwager und ließ nur von Zeit zu Zeit sich in Weimar hören. Nach Beendigung der Lehrzeit blieb er noch 1 Jahr in Erfurt und wendete sich dann in Ausübung der Kunst seiner Vaterstadt wieder zu. Größere Reisen nach Wien, Salzburg, München, Nürnberg, dann in Sachsen und im Braunschweiger Lande boten ihm die erwünschte und gesuchte Gelegenheit, sich besonders in der Instrumental-Musik zu vervollkommen. „Bekannt ist es, dass diejenigen, so zur Musik qualificiret, mehrentheils auch zu andern wichtigen Verrichtungen sich schicken“; dieß traf auch hier zu; Hoffmann stellte sich zum Gewehrhandel so wohl an, dass ihn Johann Walz, des Raths und vornehmen Armatur-Händler, deshalb sehr lieb gewann, ihn zu sich ins Haus nahm und 6 Jahre lang verwendete, bis er selbst zu einem eigenen Handel kommen konnte. Zur Beförderung seiner häuslichen Umstände, heirathete er am 28. Jun. 1654 die jüngste Tochter des Handelsherrn Mathias Heerlein: Anna Margaretha, mit welcher er eine sehr glückliche, reichgesegnete Ehe führte. Sie schenkte ihm 11 Kinder: 4 Töchter, von denen er 17 „Tichterlein“ oder Kindeskind erlebte und 7 Söhne, die alle ihn überlebten. Er erwarb dabei ein stattliches Vermögen, vergaß auch der Kirchen und Schulen nicht, „so dass zu wünschen, er hätte seines Gleichen viel hinterlassen.“ 1664 den 25. Aug. ward er in das Raths-Collegium gezogen, und verwaltete eine Reihe Jahre hindurch von 1669—1684 die Aemter als Bürgermeister, Malz-, Bau-, Heiligen-Meister, die Beth-Einnahme, das Fleischschätzen und als Feuermeister; auch wurde er 1670 Kirchen-Aeltester, und am 8. Aug. 1683 ein Landstand. Dennoch hat er nicht allezeit in einem Rosengarten gesessen; immer kränklich, waren Medicamente seine tägliche Speise und die Reue über seine Sünden verfolgte ihn bei Tag und bei Nacht, trotz seiner großen Frömmigkeit und des gläubigen Vertrauens, das ihm ein langes Siechthum erleichterte.

Bemerkung.

Die Handelschaft scheint die Kunst ganz zurückgedrängt zu haben; ihrer wird kaum erwähnt. Auch in den zahlreichen Epicedieen deuten nur einzelne Zeilen auf seine ursprüngliche Aufgabe hin:

Jetzt kann er recht die Saiten rühren,
Und mit den Engeln musiciren etc.

Es hat der Tod auf seinem Kahn
aus dieser Welt geführt
den Kunst erfahren theuren Mann,
der diese Stadt gezieret etc.

Der reine Gottesdienst war seine größte Freud',
Und zu des Höchsten Lob stand seine Kunst bereit.

VII.

Johann Heller.

Letzter Wunsch und Sterbegebetlein des Apost. Pauli, | in der 2. Timoth. am 4. | bei dem Leichenbegängniß des Ehrb. Wohlgelehrten, Ehren- | und Wohlgeachten Herrn Joh. Hellers, Organi- | sten zu Schmölln, † den 18. Mai 1615, den 19. ej. begr. | durch | M. Erhard Coboldum, | Pfarrer zu Schmölln. || Altenburg in Meissen, bei Meuschen, 1616. | In 4°, 4 Bogen.

Joh. Heller ist geboren am 24. Juny 1560 und hieß sein Vater Michael Heller, von Nürnberg gebürtig; er hatte in Wittenberg studiert und war Pfarrer zu Hendingen in Franken, hielt auch seinen Sohn fleißig zum Studiren und zur Musik. Derselbe heirathete im 25. Lebensjahre die Margaretha, Tochter Leonhard Keller's in Meiningen; in 30jähriger Ehe gewann er nur Ein, bald wieder verstorbenes Söhnlein. In Schmölln succedirte er Casparo Essig, und wartete das. 22 Jahre lang mit Orgelschlagen und anderem Dienst in der Kirche auf; „er schlug nicht allein alte bekannte kunst- und geistreiche Stücke, sonderlich des Orlandi, sondern auch feine liebliche und schöne anmuthige neue Cantiones und Moteten; half den Chorum musicum stärken und zieren, wie seine mit sonderm großen Fleiße geschriebene und in eine richtige Ordnung gebrachte Tabulatur-Bücher, die er in etliche Tomos verfasste, augenscheinlich ausweisen.“

Bemerkung. In einer Zuschrift des Verfassers an des Verstorbenen Bruder Ern Michael Hellern, Schreiber und Verwalter zu Scherenberg in Franken, beklagt er den Verlust des Organisten um so mehr, als nach dessen Tode auch der feine, wohlgeübte Bassist Joh. Birkicht am 15. Juny, und am 28. Januar. 1616 auch der beste und fürnehmste Discantist verstorben seien. —

VIII.

Balthasar Hildebrand.

Des menschlichen Lebens Beschaffenheit an einem | musicalischen Kunstgesange, bei dem Begräbniß des | Ehrenvesten, Weisen, Wohlgelehrten, Wohlbenamten | Herrn Balthasar Hildebrands, Not. Publ. Caes; | Untergerichts-Vogts und berühmten Musici Organici | bei der Kirche S. Peter und S. Paul in Liegnitz; | den 26. des Weinmonats 1656 abgebildet | von | Sebast. Alischer, P. L. C. | bei erwahnter Kirche Archidiacono. || Liegnitz bei Funken 1658. | 4°, 8 Bogen.

Ward geboren zu Peterwitz im Fürstenthum Jauer am 25. Febr. 1609. Der Kirchen- und Gerichtsschreiber das. Johannes Hildebrand zeugte ihn mit Barbare Gude, Tochter des Pfarrers Balthasar Gude zu Malitsch, auch im Jauerschen Fürstenthum. Er besuchte anfänglich die Schule in Jauer, dann die zu Liegnitz, bezog 1627 das Gymnasium Elisabethum in Breslau und 1630 die Universität Wittenberg. Nach Ausbruch der Pest flüchtete er in die Heimath zurück, informirte noch 3 Jahre in adlichen Häusern und folgte dann dem Rufe nach Liegnitz am 4. Aug. 1635, wo er sein ganzes Leben zubrachte. Zweimal war er verheirathet. In erster, am 5. des Wintermonats 1636 angefangene Ehe gewann er mit Margarethe Raupach zwei, sehr früh wieder absterbende Pflänzlein. Am 4. des Herbstmonats 1642 bestieg er das zweite Ehebett mit Barbara Thile, Tochter des Raths und Gastwirths Georg Thile in Wohlau. Von 6 Kindern mit ihr überlebten ihn nur Joh. Friedr., Joh. Ehrenfried und Joh. Christian. Er starb am 24. Oct. 1656 an der Pest.

Bemerkung. Die Predigt, in konsequenter aber geschmackloser Durchführung des Vergleichs des menschlichen Lebens mit der Singekunst, enthält keine Nachrichten über das Wirken des Verstorbenen: „Oft hat er gar pausiren und schweigen müssen, sein Leid in sich fressen; auch wohl für Herzeleid nur noch ein wenig, wie die Bären brummen und wie die Tauben ächzen“. Auch die zahlreichen Epicedien in deutscher und lateinischer Sprache feiern nur ganz allgemein die Gaben des Verstorbenen als Freund, Dichter, Musiker und Stadtbeamter:

Die Musik konnte weisen,
 ein blanck und weites Feld, ihn nach Verdienst zu preisen,
 Und würde zweifelsohn ganz Liegnitz stimmen bei,
 Dass hier Herr Hildebrand ein rechter Stifter sei
 Der schönsten Zierlichkeit.

Gottfr. Baudiß v. Holdenhuben, Hofgerichts-
 Beisitzer, an welchem Hildebrand Vaters
 Stelle vertreten.

IX.

Hermann Koch.

Aus Phil. Jac. Spener's, Dr. Theol. Propsts in Berlin, Predigten, VIII., pag. 328.

Von der Christlichen Music- und Singekunst. Bei Beerdigung Herm. Kochen's, weil. Cantoris zu S. Nicolai in Berlin, | gehalten am 14. Febr. 1697 in gen. Kirche. |

Hermann Koch ist am 3. Oct. 1638 zu Jever in Ostfriesland gebohren von folgenden Aeltern und Vorältern. Vater und Mutter sind gewesen: Gerhard Koch, Weißbäcker in Jever und Wemme Silkenstedt; der Großvater Gerhard Koch, Chirurgus in Jever, die Großmutter Frau Thom Eversen, Tochter des Gräfl. Oldenburg. Bau- und Mühlenmeisters. Der Aeltervater war der Gräfl. Mundkoch Johann Koch, die Aeltermutter Frau Johanna Eversen. Er wurde in seiner Jugend fleißig zur Schule gehalten, und sollte im 17. (sic?) Jahre das Gymnasium in Hamburg beziehen, fand daselbst aber kein Unterkommen und ging deshalb nach Wißmar, wo er 5 Jahre studirte. Von da zog er nach Hildesheim und frequentirte das. bei den Lutheranern $\frac{1}{2}$ Jahr, dann bei den Jesuiten ein ganzes. In Bremen und Minden vergeblich ein Unterkommen suchend, wendete er sich nach Cöln a/Rhein zu den da-sigen Jesuiten, von wo ihn endlich sein, diesem Orden nicht geneigter Vater abforderte und ins Gymnasium nach Berlin brachte. Hier wurde er seiner Musik und seines Singens wegen sehr beliebt, unterrichtete u. A. die Töchter Sr. Excell. Raban v. Canstein 3 Jahre lang, blieb 5 Jahre auf dem Gymnasio und bezog danach mit sehr gutem Erfolg die Universität Leipzig ad studia humaniora et exercitia oratoria; unterwies inzwischen auch die Fräulein der Gräfin von Mansfeld in der Gottesfurcht und Music, um dann seine Studien zu Leipzig zu absolviren. Sein feiner Ruhm bewog den Rath zu Berlin, ihn zum Contorat an der Nicolaikirche zu berufen, welchem Amte er fast 30 Jahre mit allem Ruhme vorstand, und half er manches Subjectum zum Dienste Gottes und des gemeinen Wesens vorbereiten. Seine Collegen, die Gemeinde und Andere geben ihm gutes Zeugniß, wie ehrerbietig, collegialisch, friedfertig und freundlich er sich jeder Zeit gegen Alle bezeigt, wie verträglich, redlich und aufrichtig er mit Allen umgegangen. 1669 verheirathete er sich mit Frau Maria Schadebrot, Wittwe des kurfürstl. Mühlenscheidts Jacob Dahnies; sie starb nach kaum Einjähriger Ehe; 1671 heirathete er zum andern die Jungfer Luise, Tochter des kurfürstl. Hofsattlers Simon Söller. Auch sie starb nach $7\frac{1}{2}$ Jahren einer glücklichen Ehe und hinterließ ihm 4 Kinder, von denen jedoch nur Simon Hermann, ein Chirurgus, und Luise Margarethe ihn überlebten. — Hermann Koch erkrankte anfangs leicht am Sonnabend, verwaltete sein Amt trotz alles Abmahns noch am Sonntag und Dienstag, und starb am Donnerstag den 5. Febr. bei vollem Verstande sanft und ruhig im Alter von 58 Jahren 4 Monaten und 3 Tagen.

Bemerkung. Dr. Spener eifert gegen die bloße Instrumental-Musik in der Kirche, und will, dass sie nur als Begleitung zum Gesange gebraucht werde; sie soll mit christlicher Gravität hergehen und das Gemüth zwar mit Freude erquickern, aber solcher, die zur Ruhe und Stille führt, nicht das Hüpfen und Tanzen erwecket. Eine Anwendung auf den Verstorbenen findet nicht statt.

X.

Johann Christoph Körber.

Die lobwürdige Instrumental-Music | wurde in einer Trauer- und Standrede vorgestellt | als Tit. Herr | Johann Christoph Körber, berühmter | Stadt-Musicus in der Kön. Preuß. Veste und Residence | Berlin den 20. Febr. 1713 seelig verstarb und am 23. | huj. in der Hauptkirchen zu S. Nicolai begra- | ben ward, | von | Andreas Schmid. | Prediger zu S. Nicolai in Berlin, vulgo aus Brandenburg genannt. || Gedruckt: Berlin bei Joh. Lorenz. | Fol., 4 Bgn.

Sein Vater war ein berühmter Stadt-Musicus zu Eilenburg in Meissen und hielt diesen 1658 daselbst gebohrnen Sohn von Jugend auf an, die Instrumental-Music nicht nur zu lernen, sondern darin zu excelliren. Nach Beendigung der Lehrjahre begab derselbe sich auf Reisen, um sich in der Profession bei andern ingenieusen Künstlern zu excoliren. Nach Berlin gekommen machte er sich daselbst nicht sowohl durch seine Geschicklichkeit als durch seine Gottseligkeit so bekannt, dass ihn E. E. Rath und der Propst Dr. Spener zum ordentlichen Stadt- und Kirchen-Musicum annahmen. Er verwaltete seinen Dienst an den beiden lutherischen Hauptkirchen zu S. Nicolai und zu S. Marien mit allem Fleiß und großer Sorgfalt. „Weltförmige Sarabanden, gaukelhafte Menuetten u. s. w. und was sonst ins Comoedianten- und lustige Opern-Wesen einschlagen will, ist längst aus unsern Kirchenversammlungen weggethan, daß mans so wenig in den Praeludiis mit den Orgeln, als in zusammengesetzter Vocal- und Instrumental-Music hören wird“. Daher war es auch dem Verstorbenen stets eine Lust, wenn ihm vom Director und Cantor der Kirchenmusic etwas vorgelegt ward, davon die Gemeinde nicht „an den Ohren titiliret, sondern am Herzen afficiret und zum Lobe Gottes erweckt wurde“. Er hatte von seiner Kunst einen solchen Begriff, dass er sie nur sehr ungern bei Hochzeiten und andern Lustbarkeiten mißbrauchen ließ; sein Trachten war nach der ernsten Musik, weshalb er auch nie eine gottesdienstliche Feier versäumte. Zu diesem Thun trug nicht wenig das ihm auferlegte schwere Hauskreutz bei; seine Frau Dorothea Burchardt, lange Jahre an ein schmerzenvolles Siechlager gefesselt, erfüllte das Haus mit erbärmlichen Winseln und Girren, was „gewiß ein schwerer und harter Tact“ war, ihn demüthig

machte und von allem Eitlen ihn abstehen liefs, „wohl sehende, dass sichs anders nicht, als sehr gebückt und krumm, mit nichten aber in Reihen und Saitenspiel zu Gott schreiten lasse“. „Der erblasste Körper, in welchem eine feine Seele mit Kunst und mit Gnade gezieret gewohnt hat, liegt wie eine Violine mit gesprungenen Saiten vor unsern Augen und ist gleichwohl werth, dass er nicht verworfen, sondern ehrlich zur Ruhe gesetzt werde“.

Bemerkung. In der originellen Rede werden löbliche Stadtregenten ermahnet, dass sie die Kunst nicht betteln gehen lassen, sondern die Kirchen-Musicanten mit zulänglichem Salarium versorgen möchten, damit sie aus Mangel der Nahrung nicht ihr Brod sündlich suchen müssen, indem sie den tollen Pöbel durch Ohrenkrämerei zu bösem Zeitvertreib verführen.

XI.

Adam Judenfeind.

Sterbender Christen ritterlicher Kampf und tapfere Ver- | haltung etc. bei Sepultur des weil. Ehrenvesten, Voracht- | baren und Wohlgelehrten Herrn | Adam Judenfeind's, | Not. Publ. Caesar. und in die 30. Jahr wohlverdienter und | treugewesener Stadtschreiber und Organistens zu | Waldenburg, als derselbe im 60. Jahre seines Alters, 1685 | den 23. Sept. diese Welt gesegnet und den 25. Sept. beigesetzt | worden | von | Joh. Keyseckern, Diac. zu Waldenburg. || Waldenburg gedr. bei Rüger. | 4^o, 9 Bgn.

Nach den eigenhändigen Aufzeichnungen des Verstorbenen wurde er am 9. März 1626 gebohren und war sein Vater Adam Judenfeind Einwohner zu Borckerswalde; die Mutter: Barbara Sengehart. Beide starben ihm in früher Jugend weg, weshalb der Pastor loci sich seiner erbarmte, ihn selbst erzog und zur Schule fleissig anhielt. Sobald er nur ein wenig erwachsen war, Schreiben und Rechnen gelernt hatte, nahm ihn Rudolph von Bünau auf Wesenstein zu einem Famulus an, schickte ihn aber dabei noch zur Schule, um sich im Rechnen und auf der Orgel auszubilden, während er zu Hause auch fleissig „auf dem Clavier“ sich übte. Von Herrn von Bünau kam er als Schreiber zu Heinrich von Einsiedel auf Priesnitz, der ihn 1647 endlich zum Schul- und Organistendienst daselbst vocirte. Er heirathete 1648 die Jungfer Dorothea, M. Adam Pfeifers, Pfarrers zu Ponitz Tochter. Ein erstgebohrnes Töchterlein starb nach kurzer Zeit; ihr folgte die Mutter im zweiten Kindbett samt dem Neugebohrnen. 1653 berief Conrad Löser auf Saalitz ihn zum Organisten und Schreiber, entliess ihn aber mit gutem Attestat, als der Organisten-Dienst in Waldenburg sich erledigte und Otto Albert, Herr zu Schönburg, ihn dahin berief, mit Zustimmung des

Raths dieser Stadt. Hier verheirathete er sich 1656 mit Jungfer Anne Marie, des Pfarrers Johann Penicke zu Meineweh hinterlassenen Tochter, mit welcher er in 29jähriger Ehe 7 Kinder gewann, die aber alle vor dem Vater diese Welt verliessen. Obwohl bereits einmal vom Schlage getroffen und halb gelähmt, wollte Judenfeind dennoch seinem Amt nicht entsagen und so traf ihn am 21. Sept. vor dem gesamten Rathe ein zweiter Schlagfluß, der am 3. Tag den Tod herbeiführte.

Bemerkung. Als Künstler muss Judenfeind sich nicht hervorthan haben; außer der Bezeichnung: Organist findet sich kein Wort über seine Befähigung, weder in der Predigt, noch in der Abdankung durch den Archi-Diaconus Joh. Chares, der sich in der wunderlichsten Weise lediglich über „die Schreiberei“ ausspricht.

Beyer, k. Archivrath in Stolberg a/H.

Robert Franz

und das deutsche Volks- und Kirchenlied

von

August Saran.

Mit Notenbeilagen, enthaltend: Sechs Choräle für gemischten Chor und sechs alt-deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Bearbeitet von Rob Franz. Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander) in Leipzig. In hoch 4°, 57 Seiten Text und 43 Seiten Musik. Preis 5 M.

Die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung beginnen bereits Früchte zu tragen. Vorliegendes Werk verdankt seinen Ursprung hauptsächlich dem Ott'schen Liederbuche von 1544, welches jetzt in neuer Ausgabe vor uns liegt. Herr A. Saran, ein begeisterter Verehrer alt-klassischer Musik, vermochte seinen Freund R. Franz eine Reihe Melodien aus obigem Werke mit einer Klavierbegleitung zu versehen und den Dichter W. Osterwald die Texte einer modernen Umarbeitung zu unterziehen. In diesem neuen Gewande wird die Jetztwelt wohl bemerken, was für ein kostbarer Schatz sie in den alten Liederbüchern des 16. Jahrhunderts besitzt, und gerade die Herausgeber obiger Sammlung von 1544 sind erfreut neue Bundesgenossen gefunden zu haben, die mit praktischem Blick das Gut verwerthen, was sie aus dem Schachte der Vergessenheit herausgeholt haben.

Sobald die letzte Lieferung obigen Werkes erschienen sein wird, welche die Melodien in allen noch vorhandenen und bekannten Lesarten enthält, hoffen wir auf eine Fortsetzung des kleinen aber werthvollen Anfanges. Die Mittheilungen der verschiedenen Lesarten einer Melodie, die sehr oft von den alten Komponisten bei der Benützung zu ihren vier- oder fünfstimmigen Tonsätzen in manigfacher Weise verändert und nicht bloß Tonschritte, sondern öfters der Rhythmus je nach Bedürfniss und Geschmack geändert wurde, werden Herrn Robert Franz das beste Material an die Hand geben, die Melodien in ihrem ursprünglichen Charakter wieder zu erkennen.

Es sind schon so oft Versuche gemacht worden, das alte Lied mit einer Klavier-Begleitung zu versehen und es dadurch neu zu beleben, doch keiner der früheren Bearbeiter hat die rechte Art treffen können. Fr. W. Arnold hat 7 Hefte veröffentlicht, W. Tappert in Berlin 2 Hefte, doch die Begleitungen stoßen in ihrer Geschmacklosigkeit eher ab, als dass sie der Melodie die Wege ebnen. Auch hier trifft Franz das Richtige. Schon Mendelssohn hat uns den Weg gewiesen wie Volkslieder in der Begleitung zu behandeln sind. Sein „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ und die Lieder ohne Worte Nr. 4 und Nr. 16 sind wahre Perlen echten Volksgesanges, und wie begleitet er sie? Note gegen Note mit Einschlebung einiger durchgehenden Töne, die sich in ihrer Einfachheit so natürlich bewegen, dass man glaubt es muss so sein. Gerade so behandelt Franz die Begleitungen. Da schmiegt sich alles so einfach an die Melodie an und gerade diese Einfachheit umkleidet das einfache Volkslied am trefflichsten.

Aus dem Locheimer Liederbuche sind Nr. 26: „Ach got was meiden thut“ und Nr. 28: „Mir ist mein pferd vernagelt gar“ entnommen und aus Ott 1544 Nr. 15, Tenor: „Es taget vor dem walde“ und der Discant: „Ach Elslein liebes Elslein mein“. Nr. 16, Tenor: „Ich armer man, was hab ich gthan“ und Nr. 11: „Dich meiden zwingt, durchdringt“. Interessant ist es zu beobachten, wie Franz die Melodien aus ihrer Starrheit zu neuem Leben erweckt und lasse des Vergleiches halber die Originalnotirung des ersten Liedes: „Ach got was meiden thut“, aus dem Locheimer Liederbuche, nebst Franzens Notirung folgen:

Das Original: 10



Ach got was mei - den tut . . und krencket manches herz :|:

Franz' Uebertragung mit dem Text von Osterwald:



Ach Gott! wie fällt . . das Meiden den jun-gen Her-zen schwer!
Es giebt so bitt' - res Lei-den auf Er-den soust nicht mehr,

20



vil man-ches frew - den - spil; wo sich zway lie - be schai - den, jr



als wenn in hei - fser Pein sich wo zwei Lie - be schei - den, und

*) Zusatz des Herausgebers Arnold.

30 40

herz nit freu-den wil, es kumm daun . . . lie - bes

müs-sen ach! al - lein fern von ein - an - der

50

czil, es kumm dann . . lie-bes czil.

sein, fern von ein-an - der sein.

Gegen die Hinzufügung der ersten Note *h* ließe sich streiten, doch das Uebrige ist ganz vortrefflich. Dass die Melodie im Trippeltakt stehen muss und nicht im *tempus imperfectum* (im geraden Takt) ist mehrfach nachzuweisen, so von Note 10 ab bis 33 und dann wieder von 40 bis zum Schlusse. Ein ganz ähnlicher Fall tritt bei dem bekannten Liede: „Entlaubet ist der walde“ ein, was uns auch nur im geraden Takt überliefert ist, während es ganz entschieden zum ungeraden hinneigt. Bei dem Liede: „Es taget vor dem walde“ liegen uns beide Taktarten vor, sowohl der Trippel- als Zweiteltakt, doch auch hier ist ohne Zweifel der erstere die ursprünghche Lesart.

Dies ist ein Feld, was noch ganz unerforscht vor uns liegt und doch ist es nicht nur eins der interessantesten, sondern auch das lohnendste, denn es berührt nicht nur unsern Verstand, sondern auch unser Gefühl. Ich gedenke mit nächstem Jahre in den Monatsheften mit der Veröffentlichung der alten Liedmelodien zu beginnen und hoffe dadurch nicht nur das Interesse hierfür zu beleben, sondern auch die Quellen zur Weiterforschung zu öffnen, denn es ist uns ein reicher Schatz erhalten worden, reicher als man gewöhnlich geneigt ist in seiner Bequemlichkeit anzunehmen, denn ihn zu heben und wieder ins Leben zu rufen bedarf großer Mühe und Anstrengung.

Die übrigen Gesänge in dem vorliegenden Werke sind die zwei alten geistlichen Melodien in vierstimmigen Satz gebracht: „Joseph, lieber Joseph mein“ und „Puer natus in Bethlehem“. Die Melodie liegt in der Oberstimme; hieran schliessen sich (Nr. 9 bis 12) die vier Choräle aus dem Freydinghausen'schen Gesangbuche an: „Lasset uns den Herren preisen“; „Nun ruhet alle Welt“; „Das ist ein theures Wort“ und „Herr! so du wirst mit mir sein“. Der vierstimmige Satz Franz' ist musterhaft und wohl ist zu bemerken, wie der Umgang mit Bach's Werken,

verbunden mit den Errungenschaften der Neuzeit, den wohlthätigsten Einfluss auf die Bearbeitungen ausgeübt hat.

Die von August Saran geschriebene Einleitung umfasst außer einer Lebensskizze Robert Franz' und einigen aus Arnold's Vorwort zum Locheimer Liederbuch entnommenen Sätzen über das alte Lied, eine vortreffliche Vertheidigung der Bach'schen Bearbeitungen durch Franz. Herr Dr. Julius Schaeffer in Breslau hat soeben in dem Musikalischen Wochenblatt von Fritsch in Leipzig (Nr. 36 — 39) einen vorzüglichen Artikel über diesen Theil der Saran'schen Einleitung veröffentlicht und durch Beispiele aus Heinrichen und Mattheson schlagend nachgewiesen, dass nur in der Franz'schen Weise der bezifferte Bass der Bach'schen und Händel'schen Werke auszuführen ist. Auf diesen Artikel hinweisend, empfehlen wir das Buch allseitiger Beachtung, denn es gewährt nach vielen Seiten hin Genuss und umfasst in geschickter Verbindung Kunst und Wissenschaft.

Eitner.

Zur Musikbeilage.

Mit diesem Hefte schliesse ich die Veröffentlichungen von Tänzen alter Zeit und der neue Jahrgang wird sich der dritten Aufgabe zuwenden: den weltlichen Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts. Ich habe nur Weniges über die Vorlagen zu den Tänzen nachzutragen. Seite 81 Nr. 14 ist im Originaldrucke mit Taktstrichen versehen und weist die angezeigten Fehler auf, die ich durch Punkte korrigirt habe; fraglicher ist die Korrektur auf den zwei letzten Zeilen, die total verdruckt sind. Ich mache noch besonders auf das reizende Sätzchen unter Nr. 16 aufmerksam; merkwürdig ist die gegen unser Gefühl gewählte Rhythmisierung, denn wir würden ohne Zweifel nicht mit dem 2. Takttheil, sondern mit dem vollen Takte beginnen und den ganzen Satz um ein Viertel vorrücken. Der Originaldruck lässt auch nicht den geringsten Zweifel aufkommen, dass irgend wo ein Fehler steckt oder die Notirung anders zu lesen ist, denn außer den abgerundeten Noten im vorliegenden Drucke ist der alte Druck genau ebenso. — Das Heft Tänze (S. 89) für vier Instrumente von Tielman Susato in Antwerpen 1551, einer der größten Musik-Drucker und Verleger des 16. Jahrh., der noch sehr viel Zeit neben seinem Verlagsgeschäfte zum Komponiren übrig hatte, enthält eine Auswahl von 61 Tänzen, von denen ich nur 16 mittheile. Meine Auswahl fiel auf diejenigen, welche sich in formeller und melodischer Hinsicht vor den anderen auszeichnen. Die kontrapunktische Behandlung der Stimmen ist hier hervortretender als bei den folgenden Tänzen, die nur für ein Instrument geschrieben sind. — Die Tänze für Laute (S. 100) theile ich nur als Probe damaliger Musikbelustigung mit. Die Laute war damals das beliebteste Instrument, und Jung und Alt „zwickte“ seine Tänze und Liebeslieder darauf. Man musste sich das Beste dabei denken und mehr innerlich als äußerlich empfinden, denn mager sieht der Satz aus und noch magerer wird er erklingen sein. — Aus den Büchern von Bernhardt Schmid, 1577, Jacob Paix, 1583 und Bernhard Schmid der Jüngere, 1607, habe ich nur das Beste und Charakteristischste ausgesucht. Nr. 50, Seite 111, Ungarescha genannt, ist ein origineller und gewiss damals beliebter Tanz gewesen. Der Saltarello, Seite 113, dagegen giebt Zeugniß von den Fortschritten, die man in der Harmonie

gemacht hat. Die Versetzungszeichen in dem Satze sind durchweg originalgetreu und da die Notirung durch Buchstaben geschehen ist, untrüglich. Die Gagliarde, Seite 117, ist ihrer scharf betonten Rhythmik halber interessant. So reich die nun folgende Zeit bis 1700 an Werken dieser Gattung ist, so schwer ist es mir geworden, dem Zwecke Entsprechendes und der Zeit Würdiges zu finden. Besonders Chaconnen, Gavotten, Gigues und Passacaglien zu finden, die noch Tänze sind und nicht blos den Namen derselben tragen, habe ich nur einem glücklichen Zufalle zu danken und dem Kustos der kgl. Bibliothek in Berlin, Herrn Dr. Espagne.

Möge dieser Anfang des noch wenig bekannten Feldes in der Musikgeschichte bald von anderer Seite aus eine Fortsetzung finden, denn nur dadurch können wir eine allumfassende Kenntniss der alten Tonkunst erlangen.

Eitner.

Mittheilungen.

* Das preussische Ministerium für Unterrichtsangelegenheiten hat die sehr dankenswerthe Verfügung getroffen, dass sie höheren Schulanstalten in einem der nächsten Programme über den Besitz an Druckschriften aus dem 15. bis 17. Jahrh. Mittheilungen machen sollen. Die Musikwissenschaft wird dadurch einen guten Theil profitiren, denn der Besitz an alten Musikdrucken in mehreren Gymnasien ist nicht unbedeutend. Wann wird aber die Zeit kommen, in der den Universitäten und öffentlichen Bibliotheken eine gleiche Verfügung zugehen wird?

* Herr Dr. His in Basel (ich habe dem hochverehrten Herrn fälschlich mehrfach den Titel eines Archivars beigelegt, Herr Dr. His ist aber Vorsteher der Kunstsammlung in Basel) hat in dem Matrikelbuch der Freiburger Universität im Breisgau folgende Notiz über Sixt Dietrich gefunden: „1509, Sixtus Dietrich de Augusta XXIII. Septembris“. Da also Dietrich 1509 angehender Studiosus war, so muss er zwischen 1490 und 1495 geboren sein; doch was heisst das Augusta? sechs und dreißig Städte und Ortschaften tragen gleichsam den Vornamen Augusta.

* Mit diesem Hefte schliesst der 7. Jahrgang. Den durch eine Buchhandlung bezogenen Exemplaren liegt ein Bestellzettel bei. Die Expedition der Monatshefte übernimmt mit dem neuen Jahrgange Herr L. Liepmannsohn, Buchhandlung in Berlin, W. Markgrafenstrasse 52 und sind alle darauf bezügliche Benachrichtigungen dahin zu richten, während die Kassenverwaltung und die Anmeldung von neuen Mitgliedern in den Händen des Redakteurs der Monatshefte verbleiben.

Die Functionen, welche bisher Herr M. Bahn, Verlag (früher T. Trautwein) in Berlin verrichtet hat, gehen hiermit auf Herrn Liepmannsohn über.

Um Verzögerungen zu vermeiden wird gebeten dies gefälligst zu beachten.

* Hierbei der Titel, Index, Bericht über die beiden Versammlungen, Rechnungslegung für 1874 und die Statuten.

Notiz für den Buchbinder. Die Signatur 20** auf Seite 153 soll 10** heissen und gehört der halbe Bogen zu Nr. 10 der Monatshefte.

Sach- und Namen-Register.

A.

	Seite
Ach gott was meiden tut, Melodie	189
Amerbach, Bonifac.	125 ff.
Arnold, Fr. W. alte Lieder mit Klavbgl.	189

B.

Bach, Heinrich, Leichensermön	178
Bach, Johann in Erfurt Organist	178. 182
Bach, Joh. Christian, Dies irae	16
Bach, Joh. Seb. von Phil. Spitta	141
Barbireau, Barbingant	30

Beyer, Leichensermöne auf Musiker des 17. Jahrh. H. Schütze, Mich. Prae- torius, Heinr. Bach, Christn. Grefen- thal, Werner Eabricius, J. Chr. Hoff- mann, Joh. Heller, Balth. Hildebrand, Herm. Koch, Jo. Chr. Körber und Ad. Judenfeind	171 ff. 177 ff.
---	-----------------

Birkicht, Joh., Bassist	183
Broda siehe Roda	30

C.

Cäcilien-Kalender für 1876	176
Chappell, W. The history of music	95
Coelicus, siehe Coelicus	
Coelicus, Adrian Petit, 2 Briefe 1546 und 1552	166 ff.
Commer, Frz. 16 Bd. Musica sacra	48

D.

Darmstadt, Katalog der Hofbibliothek	47
Decher, Ad. Chromogr. Darstellung der Tondichtung	64
Dietrich, Sixt, 8 Briefe an Bonif. Amer- bach, 1517 — 1544	122. 139. 157
Fehlerverbesserung	159

Seite

Dietrich, Sixt, immatrikuliert 1509	192
Dressler, Otm. Jacob Reiner's Cantiones sacrae, 1579, in Partitur	32

E.

Eitner, Rob. Die Rathsschulbibliothek in Zwickau	161
Episcopus	140

F.

Fabricius, Albert, Organist	180
Fabricius, Werner, Leichensermön	180
Franz, Robert,	188
Frobenius, Hieronym.	140
Frölich, A. Ueber die auferkirchlichen Liedertexte des 16. Jahrh.	97
Froschius, Joh.	127
Fürstenau, M. 2 Briefe von A. P. Coelicus	166

G.

Gabrieli, Giov., Lehrer H. Schütze's	173
Gevaert's Les gloires de l'Italie	111
Grefenthal, Christian, Leichensermön	179
Grefenthal, Martin, Organist in Zwickau	179
Grineus, Simon	125 ff.
Guido von Arezzo, Biographie	176

H.

Haberl, Frz. X. Cäcilien-Kalender	176
Hackebrett-Schlägerin, Abbildung	96
Hannsen von Straßburg, scilic. Rudol- finger	125. 157
Hassler'scher Gesangverein in Halle	64
Heller, Johann, Leichensermön	183
Herthum, Christoph, Küchenschreiber und Organist	179

	Seite		Seite
Hildebrand, Balthasar, Leichenserm. 184		Reuschius, Joan. 1550	163
Hoffmann, Joh. Christian 181		Rhau, Epitaphia, 1550	163
Hofheimer, Paul, Lebensnachrichten 176		Rubinus, Rubinet	30
I. J.		Rudolfinger siehe Hannsen	
Instrumente aus älterer Zeit 48		S.	
Josquin's La deploration des Joh. Ockeghem 63		Sapidus	125
Judenfeind, Adam, Leichenserm. 187		Saran, August	188
K.		Schaeffer, Dr. Julius, die breslauer Sing-akademie 144	
Katalogisirung der Büchersammlungen in höheren Schulanstalten 192		Schaeffer, Dr. Jul. über R. Franz 191	
Koch, Hermann, Leichenserm. 185		Scheidemann, Heinrich 181	
Köler, David, 10 Psalmen 1554 164		Schlecht, B. Musica Enchiriadis von Hucbald, übersetzt und mitkritischen Anmerk. Fortsetz. 1	
Körber, Joh. Christoph, Leichenserm. 186		— Der Sündenfall und Marienklage, 2 niederdeutsche Schausp. mit Auszügen 129	
Kotter, Jacob, Organist 1515 123		Schönemann, Dr. Otto, Der Sündenfall und Marienklage, 2 niederdeutsche Schausp. 128	
L.		Schütze, Heinrich, Leichenpredigt 1672 171 ff	
Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrh. 171		Schütz, Heinrich 181	
Liedertexte, über, von Frölich 97		Sellius, Thomas, Director music. in Hamburg 181	
Liedweisen des 15. und 16. Jahrh. 188 ff.		Senfl, Ludwig, Brief Luther's 165	
Lochheimer-Liederbuch 189		Spitta, Phil., Joh. Seb. Bach's Leben 141	
M.		Sporer, Thomas 125	
Mathias, Hermann, Wercorensis 111		Susato, Tielman, Tänze 191	
Mosewius, Joh. Theodor, Biographie 144		T.	
Moth, Paul, Cantor in Flensburg 180		Tappert, W. alte Lieder mit Klavierbegl. 189	
Musikbeilage, zu Heft 1 und 2 30		Tänze des 16. und 17. Jahrh. siehe Beilage nebst Titel und Index	
— — Heft 3 und 4 61		Tänze für Laute 191	
— — Schluss 191		V.	
Musikerportraits, über, von Quantz 93		Vachon, Pierre, Oper: Les femmes et le Secret 1767 160	
O.		W.	
Othmayr, Casp. Tricinia 1549 163		Wercorensis, Geburtsort Mathias 111	
— Bicinia, s. a. 164		Z.	
Othmayr, sein Portrait mit Datum 164		Zwickau, Rathsschulbibliothek 161	
Ott's Liederbuch von 1544 188			
P.			
Paulus de Roda oder broda 30			
Poglietti, Alessandro, 1661 — 83 160			
Praetorius, Michael, Leichenserm. 177			
Q.			
Quantz, A. Ueber Musikerportraits 93			
Quantz, Joh. Joachim 144			
R.			
Reiner, Jacob, Partitur der Cantiones sacrae 1579 32			